

سلسلة
الدراسات
الأدبية

سفيتان تودوروف

مفهوم الأدب

ودراسات أخرى

ترجمة
عبود كاسوحة

مكتبة
وزارة الثقافة
ب. ع. ع.
دمشق
2002



سفيتان تودوروف

مفهوم الأدب

ودراسات أخرى

ترجمة

عبود كاسوحة



مَنْشُورَات وَزَارَةِ الثَّقَافَةِ
فِي الْجُمْهُورِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ السُّورِيَّةِ
دَمَشَق ٢٠٠٢

العنوان الأصلي للكتاب:

La notion
de Littérature
et autres essais

مقدمة

إنما (الأجناس الأدبية)^(١) حياة
الأدب نفسها. أمّا التعرف عليها بشكل
كامل، والمضي حتى بلوغ الغاية للمعنى
الخاص بكل جنس، والغوص في
قوامها غوصاً عميقاً، فذلكم ما يعود
علينا بالحقيقة والقوة.

هنري جيمس.

«الأجناس» الأدبية تشكل حياة الأدب نفسها. ويكمن مصدر الحقيقة والقوة
[في عمل الباحث] في التعرف التام على تلك الأجناس، والمضي حتى غاية
التعرف على المعنى الخاص بكل جنس منها، والغوص عميقاً في قوامها.

(١) إضافة من المترجم. ثمانية من الدراسات التي يتضمنها هذا الكتاب نشرت سابقاً في كتابنا «أنواع
الخطاب» ١٩٧١، واثنان في «شعرية الشر»، ١٩٨٧. وفي هذا الكتاب أعدنا النظر في تلك
الدراسات، وقللنا من الهوامش.

-1-

مفهوم الأدب

أتمسك بطوق نجاة خفيف، قبل أن أغوص في هوة الـ «ما هو» الأدب: ليس سؤالي بالدرجة الأولى عن وجود الأدب ذاته، لكن عن الخطاب الذي يسعى للكلام عنه، كالخطاب التالي. فالفارق يكمن في المسار لا في الهدف النهائي. لكن من يقول لنا ماذا كان الطريق الذي سنسلك، ليس له من الأهمية بالنقطة الوصول؟

I

علينا بادئ ذي بدء أن نشك في مشروعية مفهوم الأدب: فلا وجود للكلمة أو استخدامها في المؤسسة الجامعية يجعل الأدب أمراً مسلماً به. إذ يستعنا في البداية أن نعثر لهذا الشك على علل ويمكننا بقليل هذا الشك بأسباب تجريبية. فلم نكتب بعد تاريخ هذه الكلمة كاملاً، ولا معادلاتها في مختلف اللغات وفي العصور المختلفة. إلا أن نظرة سريعة بل سطحية على المسألة تكشف عن أن الكلمة لم تكن قائمة على الدوام. فكلمة «أدب» في اللغات الأوروبية، حديثة العهد جداً بمعناها الراهن: إنها لا تكاد تسبق القرن الثامن عشر. فهل المقصود ظاهرة تاريخية لا «أبدية»؟ ناهيك بالكثير من اللغات (في إفريقيا مثلاً) التي لا تعرف من تعبير نوعي يعني التمايزات الأدبية كافة. وتجاوزنا مرحلة ليفي برون^(١)، حيث نجد شرح هذا

(١) ليفي برون: عالم اجتماعي فرنسي كان قد وضع كتاباً بعنوان العقلية البدائية، ليقول فيه إن البدائي كان لم ينتقل بعد من مرحلة الصور إلى مرحلة المفهوم.

الغياب فيما أطلق عليه الطبيعة «البداية» لتلك اللغات التي تجهل التجريد، فتجهل بالتالي الكلمات التي تدل على النوع الأدبي أكثر مما تدل على الجنس. أضف إلى تلك البيانات الأولية ما يعرفه الأدب في الأوقات الراهنة من تشتت: فمن عساه يُقدّم اليوم على الفصل بين ماهو أدب وما ليس كذلك، حيال التنوع الذي لا يمكن تبسيطه، من بين ما يعرض علينا من كتابات، ضمن منظورات لانهاية لاختلافاتها؟

وليست تلك الحجج بحاسمة: فمن حق مفهوم ما بالوجود من غير أن تقابله مفردة دقيقة. لكنه يقودنا نحو شك بدئي في الخاصية «الطبيعية» للأدب. غير أن التحليل النظري للمسألة لا يأتينا بطمأنينة أكبر. فمن أين يأتينا اليقين بأن كياناً مثل الأدب قائم حقاً؟ أمن التجربة: فنحن ندرس الأعمال الأدبية في المدرسة ثم في الجامعة. ونقع على هذا النوع من الكتب في محلات تجارية متخصصة. ولقد ألفنا الإتيان بشواهد من مؤلفات «الأدباء» في أحاديثنا اليومية. إن كياناً «أدبياً» يؤدي عمله في ميدان العلاقات بين الأشخاص والعلاقات الاجتماعية، وذلك ما لا ريب فيه حسبما يبدو. لا بأس. لكن علام يشهد ذلك؟ يشهد على وجود عناصر تمكننا من التمييز بدقة بين مانشير إليه عبر كلمة «أدب» وهو قائم وسط نظام أكثر اتساعاً، هو هذا المجتمع أو ذلك وهذه الثقافة أو تلك. فهل يرهنا في الوقت نفسه على أن النتائج الخاصة كلها والتي تنصدي لتلك المهمة، تشترك في طبيعة واحدة تعطينا الحق في أن نحدد ماهو أدب؟ كلا.

فلنطلق صفة «وظيفي» على التعريف الأول للكيان المجرد، وهو الذي يمكن أن نعدّه عنصراً من منظومة أوسع، تضم من جهة واقعة الأدب. ونطلق صفة «بنوي» على الثاني حيث علينا أن نبحث ما إذا كانت كل المراجع القائمة بالمهمة نفسها، تساهم في الخصائص إياها. إذ علينا أن نميز بدقة بين ماهو وظيفي وبين ماهو بنوي، حتى حين يمكننا الانتقال من واحدة إلى الأخرى.

ولنأخذ موضوعاً آخر، على سبيل المثال، يدلل على صحة هذا التمييز: يتقلّد الإعلان بكل تأكيد وظيفة محدّدة داخل مجتمعنا. إلا أن مسألة تعيين طبيعة الإعلان تصبح أصعب بكثير عندما نرى الموضوع من منظور بنوي: فيمكن

للإعلان أن يستخدم وسائل توصيل مختلفة من بصرية وسمعية (وغيرها أيضاً)، وقد تتوفر له استمرارية زمنية ما، أولاً تتوفر، ويمكن أن يكون متواصلاً أو متقطعاً، وأن يستخدم آليات شتى مثل التحريض المباشر أو الوصف أو التلميح أو قلب المعنى وهكذا دواليك. فالكيان الوظيفي الذي لا جدال فيه لا يطابق ضرورة (ولنسلم بذلك أنياً) كياناً بنيوياً. فالبنية والوظيفة لا تتضمن الواحدة الأخرى إذا توخينا الدقة، على الرغم من ملاحظة تقاربات بينهما بشكل دائم. وذلك فارق في وجهة النظر، لا في الموضوع. وبالتالي، إذا ما اكتشفنا أن الأدب (أو الإعلان) مفهوم بنيوي، فعلينا إذن تسويغ وظيفة كل من العناصر المتداخلة. وبالمقابل فإن الكيان الوظيفي «إعلان» جزء من بنية، نقول هي بنية المجتمع. فالبنية مكونة من وظائف والوظائف تنشئ بنية. لكن بما أن وجهة النظر هي التي تكون موضوع المعرفة، فالفارق مع ذلك بين البنية والوظيفة لا يزال قائماً.

فوجود كيان وظيفي - هو الأدب - يستدعي وجود كيان بنيوي، (رغم أن هذا الفارق يدفعنا أن نبحث ما إذا كانت المسألة على هذا الشكل أم لا). والحال أن تعريفات الأدب الوظيفية - بمفعول الأدب أكثر مما هو بطبيعته - كثيرة جداً. ولا ينبغي أن نعتقد أن هذه الطريق تقود دوماً إلى علم الاجتماع: فحين يتساءل فيلسوف مثل هايدغر حول ماهية الشعر، يقع أيضاً على مفهوم وظيفي. أما القول إن «الفن هو تفعيل الحقيقة» أو إن «الشعر تأسيس الوجود على الكلام»، فهو يعبر عن أمنية عما يكون هذا وذلك، دون البت بأي من الآليات النوعية التي تنهض بهذه المهمة. أن تكون للأدب وظيفة أنطولوجية فنحن مانزأل ضمن حدود الوظيفة. وبالتيجة فإن هايدغر نفسه يسلم بأن الكيان الوظيفي لا يتطابق مع الكيان البنيوي، مادام يقول لنا في مكان آخر من بحثه «إنه يقصد الفن العظيم». ولا يتوفر لدينا هنا معيار داخلي يتيح لنا تحديد كل عمل فني (أو أدبي)، بل تأكيد على ما ينبغي على جزء من الفن (الجزء الأفضل) أن يقوم به.

من الممكن إذن أن لا يكون سوى كيان وظيفي . لكنني لن أصبر على ذلك الآن وسأجزم ، مع القبول باحتمالات الخيبة في نهاية المطاف ، بأن له كياناً بنوياً أيضاً . وسوف أسعى لأعرف ماهو . وسبق لمتفائلين آخرين أن سلكوا هذا الدرب قبلي ، فيسعني الانطلاق من الأجوبة التي اقترحوها . وسوف أحاول ، متحاشياً الدخول في تفصيل تاريخي ، أن أتفحص النمطين الأكثر وروداً واللذين اقترحا حلاً .

يعتمد تعريف أولي للأدب على خاصيتين متميزتين . فالفن نوعياً «محاكاة» تختلف باختلاف المادة المستخدمة . فالأدب محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة . لكنه تخصيصاً ليس أيما محاكاة ، لأننا لانحاكي الواقع ضرورة ، بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود . إن الأدب تخيل : وذلكم هو تعريفه البنوي الأول .

لم توضع صيغة ذلك التعريف في يوم واحد ، فقد جرى استخدام تعابير متنوعة جداً . ويسعنا الافتراض أنها كانت نصب عيني أسطو حين أكد أولاً إن العرض الشعري يوازي العرض القاسم «على الألوان والأشكال» ، (وثانياً إن «الشعر يعالج ، على الأصح ، العام ، أي وقائع الخاص» . وتستهدف هذه الملاحظة شيئاً آخر في الوقت نفسه) : لاتعني العبارات الأدبية أفعالا خاصة ، هي الأفعال الوحيدة التي يمكن أن تجري واقعياً . فسوف يقال في عصر آخر إن الأدب يناسب الكذب . وذكر فراي FRYE بغموض تعابير «خرافة» و«تخيل» و«أسطورة» ، التي تنتمي إلى الأدب وإلى الكذب سواء بسواء . لكن ذلك ليس صحيحاً : فليست العبارات التي تشكل النص الأدبي «مغلوبة» أكثر عما هي «صحيحة» . فقد سبق لأوائل علماء المنطق المحدثين (ومنهم فريجي Frege مثلاً) أن لاحظوا أن النص الأدبي لا يخضع لمعيار الحقيقة ، وأنه ليس بصحيح أو مغلوط ، لكنه تخيلي على وجه الدقة . وذلك ما أضحي اليوم حيّزاً مشتركاً .

فهل مثل هذا التعريف مرضي؟ يسعنا أن نتساءل ما إذا كنا نقوم هنا بإحلال إحدى تبعات ماهو الأدب محل تعريفه . فليس مايحول دون قصة تروي حدثاً

واقعيًا أن تؤخذ أدبًا. لا ينبغي من أجل ذلك تبديل شيء في تشكيلها، وحسب المرء فقط أن يقول في نفسه إنه لا يقيم لحقيقتها من وزن وإنه يقرأها «على أنها» من الأدب. ويسمى المرء أن يفرض قراءة «أدبية» على أي نص كان: فمسألة الحقيقة لن تطرح نفسها لأن النص أدبي، وليس العكس كذلك.

وبدلاً من تعريف للأدب، نُقدِّم إلينا هنا، بطريقة غير مباشرة، واحدة من خصائص إدراكه. ولكن هل يسعنا مشاهدتها في كل نص أدبي؟ وهل هي مصادفة أن نسارع إلى إلصاق كلمة «تخيل» على جزء من الأدب (من روايات وقصص ومسرحيات) في حين أننا نفعل ذلك بصورة أصعب بكثير، بل لانفعل البيت، حيال جزء آخر من أجزائه، ألا وهو الشعر؟ قد تأخذنا الرغبة في القول: مثلما أن العبارة الروائية غير صحيحة ولا مغلوطة، رغم أنها تصف حدثًا، كذلك فالعبارة الشعرية ليست بتخيلية ولا غير تخيلية؛ فالمسألة ليست مطروحة ضمن نطاق القول إن الشعر لا يروي شيئًا ولا يعني أي حدث، لكنها تكتفي في الغالب بالإعراب عن تأمل أو انطباع. ولا ينطبق التعبير النوعي «تخيل» على الشعر، لأن التعبير النوعي «محاكاة» أو «تمثيل» ينبغي له أن يفقد كل معنى دقيق ليبقى ملامئًا. ولا يستدعي الشعر غالبًا أي واقع خارجي، بل يكفي نفسه بنفسه. وتغدو المسألة أكثر صعوبة أيضًا، حين نلتفت صوب أجناس، رغم وصفها غالبًا بأنها أجناس «قاصر»، لها حضورها في «آداب» العالم كلها: «الالتماسات والنصائح والأمثال والألغاز والعذبات»^(١) (لا جرم أن يطرح كل منها مسائل مختلفة). فهل نمضي إلى حد القول على هذه الأخيرة مؤكدين أنها «تحاكي»، أم نبتعد بها عن مجموع الوقائع التي تعنيها عبارة «آدب»؟

إن لم يكن ما يُعدّ عادة أدبيًا، تخيليًا كله بالضرورة، فليس بالمقابل كل تخيل أدبًا بشكل ملزم. ولتأخذ «قصص الحالات» لدى فرويد. قد لا يكون من الملائم التساؤل إن كانت الملابس كلها في حياة الصغير هانس أو الرجل والذئب،

(١) مفردًا: عذبة: لتعين من يقع عليه الدور، من الأطفال، في اللعب. (م)

صحيحة أم لا . فهي تنقسم حالة التخيل قاسماً مضبوطاً، وكل مايسعنا قوله، إنها تخدم نظرية فرويد خدمة حسنة أو سيئة . وهذا مثال مغاير تماماً : هل نضمن الأدب الأساطير كلها (وهي تخيلية بكل تأكيد)؟

لست بالتأكيد أول من وجه نقداً لمفهوم للحاكة في الأدب أو في الفن . فهناك من سعى لتعديله طيلة المرحلة الكلاسيكية الأوروبية لجعله قابلاً للاستخدام . فيصير ضرورياً إضفاء معنى عام جداً على هذا التعبير كي يتلاءم مع النشاطات المنظورة كلها . غير أنه ينطبق على أشياء أخرى أيضاً، ويتطلب تخصيصاً لاستكماله : ينبغي أن تكون «فنية»، فيعيدنا ذلك إلى استرجاع التعبير الواجب تعريفه داخل التعريف نفسه . وكان أن حصل في القرن الثامن عشر انقلاب ما : فبدلاً من تطويع التعريف القديم، جرى اقتراح تعريف آخر، جديد كل الجدة . وليس في هذا الصدد ما هو أكثر إحياءً من عنواني النصين اللذين يعينان حدود المرحلةتين . لقد ظهر في عام ١٧٤٦ كتاب في الجمال يلخص الحسن المشترك للعصر : إنه الفنون الجميلة مقتصرة على مبدأ واحد للراهب باتو . والمبدأ المقصود تقليد الطبيعة الجميلة . ونجاوب معه عام ١٧٨٥ عنوان آخر هو : محاولة جمع الفنون الجميلة والعلوم كلها تحت مفهوم الإنجاز بذاته من تأليف كارل فيليب موريتس . لقد اجتمعت الفنون الجميلة مجدداً، لكن هذه المرة باسم الجميل ، على أنه «إنجاز يحد ذاته» .

والواقع أن التعريف الثاني الكبير للأدب ، سوف يقع ضمن منظور الجميل . ففي هذا الميدان تتغلب «راق» على «علم» . إلا أن مفهوم الجميل سوف يتبلور نحو نهاية القرن الثامن عشر ضمن تأكيد للطابع اللازم للمؤلف ، لا للطابع الأدائي . فيعرفُ الجميل الآن بدليل طبيعته غير الاستخدامية من بعد أن اختلط بالنافع . وقد كتب موريتس يقول : «تكمن فحوى الجميل الحقيقي في أنه لايعني الشيء سوى نفسه، ولا يقصد سوى نفسه ولايتمالك غير نفسه، وأنه يكون كلاً ناجزاً بنفسه» . إلا أن الفن يعرفُ بالجميل : «إذا ما تمثّل مبرر الوجود لعمل فني بدلالته

على شيء ما خارج عنه، أضحي بذلك تبعياً. في حين أن المراد على الدوام، في حالة الجميل، أن يكون هو نفسه المقدم». فالتولين صور تُدرك لذاتها، لا بقصد فائدة ما. والموسيقى أنغام قيمتها كامنة فيها «نفسها» والأدب أخيراً من الكلام غير الأداتي، وقيمته قائمة فيه، أو كما يقول نوفاليس «تعبير للتعبير». ويقع المرء على بحث أكثر تفصيلاً لهذا الانقلاب في القسم الرئيس من كتابي نظريات الرمز.

وسوف يتولى الرومنسيون الألمان الدفاع عن هذا الموقف، فينتقلونه إلى الرمزيين. ليهيمن على الحركات الرمزية كافة وما بعد الرمزية في أوروبا. بل هنالك ما هو أكثر من ذلك: سوف يغدو نقطة انطلاق للمحاولات الأولى العصرية لإنشاء «علم للأدب». وسواء كان الأمر في الشكلية الروسية أو النقدية الحديثة الأميركية، فالانطلاق على الدوام من المسلمة نفسها. إن الوظيفة الشعرية هي التي تشدد على «الرسالة» نفسها. وهذا هو المفهوم الذي لا يزال سائداً اليوم، حتى مع تنوع الصياغة.

مثل هذا التعريف للأدب لا يستحق، والحق يقال، أن يوصف بالبنوي. ويقال لنا هنا ما ينبغي على الشعر أن يفعل، وليس كيفية بلوغ ذلك. غير أن الهدف الوظيفي مالبث أن اكتمل في وقت مبكر بوجهة نظر بنوية: إن مظهراً للعمل، يساهم دون ماعده من المظاهر الأخرى، في جعلنا ندركه بذاته، وذلك هو طابعه النظامي. فذا هو ديدرو قد بدأ يعرف الجميل بالنظام. ثم جرى من بعد أن استبدل بتعبير «الجميل» تعبیر «الشكل»، الذي انزاح بدوره على يد «البنية». أما دراسات الأدب الصورية فسوف يتجلى فضلها (ومن هنا أرست أسس الشاعرية الحديثة) في أنها دراسات النظام الأدبي، ونظام النتاج الأدبي. إذن الأدب لغة منهجية، وبذلك تستأثر لنفسها بالاهتمام، فتصبح ثمينة «بتفسير غايتها بنفسها». وهذا هو تعريفه البنيوي الثاني.

ولتفحص هذه الفرضية بدورها. هل اللغة الأدبية هي اللغة المنهجية الوحيدة؟ الجواب هذه المرة بالنفي من دون أي تردد. فليست وحدها الخطابات،

والتي تقارن عادة بالأدب - مثل الإعلان - هي التي نشهد فيها تنظيمًا دقيقًا، بل حتى استخدام آليات متماثلة (القافية، المعاني المتعددة، إلخ)، إنما أيضًا في الأكثر بعدًا عنها من ناحية مبدئية. فهل يسعنا القول إن خطابًا قضائيًا، أو سياسيًا، ليس منظمًا ولا يخضع لقواعد صارمة؟ ليس الأمر على كل حال أمر مصادفة إذا كان فن الخطابة، حتى عهد النهضة، ولا سيما قديمًا لدى الأغريق والرومان، يأتي مجاورًا لفن الشعر. (بل ينبغي القول: إن الشعر ما كان يأتي إلا لاحقًا بالخطابة)، التي كان من مهمتها عقلنة قوانين الخطاب المغايرة للخطاب الأدبي. ويسعنا أن نمضي أبعد فنستجوب الملاءمة نفسها لمفهوم مامثل مفهوم «منظومة التاج الأدبي»، وذلك نظرًا للسهولة الكبرى التي تتمكن بها تحديدًا من أن ننشئ مثل تلك «المنظومة» على الدوام. لا تحتوي اللغة إلا على عدد محدود من الأصوات وعدد أقل أيضًا من السمات المميزة. فالأبواب النحوية لكل غموض قليلة العدد، والتكرار الذي لاصعوبة فيه، لا يمكن تلافيه. ونحن نعرف أن دو سوسير قد صاغ فرضية حول الشعر اللاتيني، تقول: إن الشعراء كانوا يدونون في نسيج القصيدة اسم علم، إنه اسم المرسل إليه أو الذي ترسم القصيدة صورته. وقد انتهت فرضيته بطريق مسدود، لانقصر في البراهين، بل بالأحرى لفيض فيها. نستطيع العثور على أي اسم كان، مدونًا في قصيدة طولها معقول. ولم الاكتفاء بالشعر فقط؟ «كانت هذه العادة طبيعة ثانية لدى الرومان المتعلمين كافة الذين يحسبون بالريشة ليقولوا الكلمة الأقل دلالة». وهل هم الرومان فقط؟ بلغ الأمر بسوسير حد اكتشاف اسم ايتون ETON في نص لاتيني يستخدم تمرينًا لطلاب تلك الجامعة في القرن التاسع عشر. لكن يشاء سوء طالعنا أن يكون واضح النص طالبًا في جامعة كمبردج الملكية في القرن السابع عشر، وأن النص لم يعتمد في جامعة ايتون إلا بعد مئة عام!

إذا قدر للنظام أن يكون يمثل ذلك اليسر في كل مكان، فليس له من وجود في أي مكان. فلننصّب الآن للامتحان المتمم: هل بلغ كل نص أدبي منهجيًا، الدرجة التي تمكننا من وصفه بأنه «يفسر غايته بنفسه» وأنه «غير متعدي» و«غير شفاف»؟ نحن ندرك كامل الإدراك معنى هذا التأكيد حين ينطبق على القصيدة، وهي الموضوع

المتكامل بذاته، مثلما قال موريتس، لكن ماذا بشأن الرواية؟ إنني أستبعد الفكرة القائلة إنها ليست سوى «شريحة حياة» مجردة من الاصطلاحات، وبالتالي من منظومة. لكن هذه المنظومة لا تجعل اللغة الروائية «غير شفافة». بل إن هذه اللغة تفيد، خلافاً لذلك (وفي الرواية الأوروبية على أقل تقدير) في عرض الأغراض والأحداث والأفعال والأشخاص. فهل سيقال إن غائية الرواية لا تكمن في اللغة بل في الآلية الروائية، وإن ماهو غير شفاف في هذه الحال هو العالم المعروض؟ لكن مثل هذا التصور لعدم الشفافية (وعدم التعدية وذاتية العثور على الغاية) ينطبق كل الانطباق أيضاً على أي محادثة يومية كانت.

II

جرت في عصرنا محاولات عدة لدمج تعريفيّ الأدب الاثنين معاً. أما وأن كلاّ منهما ليس مرضياً حقاً، إذا ما أخذ معزولاً عن الآخر، فإن مجرد جمعهما لا يستطيع البتة أن يمضي بنا قدماً. وينبغي، في سبيل تدارك ضعفهما، أن يكون الاثنان واضحين، بدلاً من أن يكونا مضافين فقط، ناهيك بمختلطين. لكن ذلك، لسوء الحظ، ما تجري به العادة.

يعالج رينيه ويليك «طبيعة الأدب» في فصل من «النظرية الأدبية» وهو الكتاب الكلاسيكي الذي وضعه مع فارين. فيلاحظ بداية أن «أيسر وسيلة لحل المشكلة هي جلاء استخدام الأدب للغة، وهو استخدام خاص»، ويعرض ثلاثة استخدامات رئيسية: أدبي ودارج وعلمي. ثم يجري مقارنة على التوالي بين الاستخدام الأدبي والاثنين الآخرين. فالأدب، مقارنة بالعلم «مفهمي»، أي غنيّ بالتداعي ومبهم؛ وغير شفاف (في حين أن الإشارة في الاستخدام العلمي هي «شفاف»، أي أنه يوجهنا دون التباس نحو مرجعيته، من غير أن يجتذب الاهتمام لنفسه)، والأدب متعدد الوظائف: فليس مرجعياً فقط بل هو أيضاً تعبيرى ونفمي (براغماتي). والاستخدام الأدبي استخدام منتظم، مقارنة بالاستخدام اليومي،

«تنظم اللغة الشعرية مصادر اللغة الدارجة وتركزها»، وذاتي الغاية، نظراً لأنه لا يقع على تبرير وجوده خارجاً عن ذاته.

كان يسعنا الاعتقاد، حتى الآن، أن ويليك مناصر لتعريفنا الثاني للأدب. ذلك أن التشديد على أي وظيفة كانت (مرجعية أو معبرة أو براغماتية) يمضي بنا خارج حدود الأدب، إلى حيث تتبدى قيمة النص في ذاته (وهذا ما استدعوه بالوظيفة الجمالية. وهي من قبل نظرية جاكوسون وموكاروفسكي في الثلاثينات). إن النتائج البنيوية لهذه المقاصد الوظيفية هي: الميل نحو المنظومة وإبراز كافة المصادر الرمزية للإشارة.

إلا أن تميزاً آخر يأتي من بعد، فيواصل ظاهرياً التعارض بين الاستخدام الدارج والاستخدام الأدبي. يقول لنا ويليك في المؤلفات الأكثر «أدبية»: «إنما تظهر طبيعة الأدب، على أوضح ما يكون الوضوح، على الصعيد المرجعي». ثم يواصل القول: «نحن نرجع إلى عالم التخيل والتصور. فليست المزاعم في رواية أو قصيدة أو مسرحية حقيقية بحصر المعنى. إذ ليست بقضايا منطقية». ثم يخلص إلى القول: «إنما تلك هي السمة المميزة للأدب». إنها «التخيكية».

نقول بصيغة أخرى: إننا انتقلنا من التعريف الثاني للأدب إلى التعريف الأول، من غير أن نلاحظ ذلك. فلم يعد الاستخدام الأدبي يعرف بطابعه المنهجي (والمفسر بالتالي ذاتياً)، لكن بالتخيل، وبجمل ليست بصحيحة ولا بمغلوط: فهل يعني ذلك أن الواحد يعدل الآخر؟ لكن تأكيداً من هذا القبيل جدير على الأقل بالصياغة (من غير كلام على البرهان عليه). ولا نكون حقناً تقدماً أكبر حين يخلص ويليك إلى أن تلك التعابير كلها (التنظيم المنهجي ووعي الإشارة والتخيل) ضرورية لتمييز العمل الفني: فالسؤال الذي نطرحه على أنفسنا تحديداً هو: ماهي العلاقات التي توحد بين تلك التعابير؟

يشير «نور ثروب فراي» إلى المشكلة نفسها في الفصل «مرحلتان حرفية ووصفية: الرمز حافراً وإشارة» من كتاب تشريح النقد. فبيداً هو أيضاً بإقامة تمييز بين استخدام أدبي واستخدام غير أدبي للغة (التي تجمع إذن «العلمي» و«الدارج» لدى ويليك). فالتعارض التحتي قائم بين توجه خارجي (نحو مالبست عليه الإشارات) وتوجه داخلي (نحو الإشارات نفسها ونحو إشارات أخرى). فحالات التعارض بين نابذ وجاذب، وبين طور وصفي وطور حرفي، وبين رموز إشارات ورموز حوافز، تتربط لدى التمييز الأول. فالتوجه الداخلي هو الذي يميز الاستخدام. ولنلاحظ بشكل عابر أن فراي، ومثله ويليك، لا يؤكد البتة على الحضور الحصري لهذا التوجه في الأدب، بل على غلبته فقط.

ونقع هنا أيضاً على صيغة لتعريفنا الثاني للأدب. وترانا مرة أخرى أيضاً، نزلت نحو الأول من قبل أن نلاحظ ذلك. كتب فراي يقول: «إن توجه الدلالة الحاسم، في البنى اللفظية الأدبية كافة، توجه داخلي. فمتطلبات الدلالة الخارجية في الأدب متطلبات ثانوية، لأن النتائج الأدبية لاتدعي أن تصف أو أن تؤكد، إذن ليست هي بصحيحة ولا مغلوطة... ومسائل الواقع أو الحقيقة في الأدب تابعة للموضوع الأدبي الأساسي، المتمثل في إنتاج بنية لفظية تجدد تبريرها داخل ذاتها. وقيمة الرموز التأشيرية أدنى من أهميتها منظوراً إليها كبنية تحفيزات ارتباطية». ولم تعد الشفافية، في هذه العبارة الأخيرة، هي التي تتعارض مع عدم الشفافية، بل هي اللاتخيلية (الانتماء إلى منظومة صحيح - مغلوطة).

إن الدوامية التي سمحت بهذا الانتقال هي كلمة «داخلي». فلها حضورها في التعارضين، مرة مرادفة لـ «غير شفاف» وأخرى لـ «تخييلي». فاستخدام اللغة الأدبي «داخلي» سواء من جهة التشديد على الإشارات نفسها أو من أن الحقيقة التي توحى بها هذه الإشارات حقيقة تخيلية. لكن قد يوجد فيما وراء التعدد البسيط للمعاني (إذمن التشوش المبدئي) إلزام متبادل بين معنيي كلمة «داخلي» الاثنين: قد يكون كل «تخيل» «غير شفاف» وكل «عدم شفافية» «تخيلية». ويبدو أن فراي يوحى بهذا

حين يؤكد في الصفحة التالية قائلاً إذا خضع كتاب في التاريخ لبدأ التناظر (منظومة إذن غائية ذاتية)، دخل وفقاً لذلك في مجال الأدب، انطلاقاً من التخيل. فلنحاول أن نرى إلى أي نقطة يصل ذلك الإلزام المزدوج من واقعيته. فقد يكون من شأن ذلك أن يضيء لنا طبيعة العلاقة ما بين تعريفينا الاثنين للأدب.

هـب أن كتاب التاريخ يخضع لمبدأ التناظر (إذن يتعلق بالأدب، وفقاً لتعريفنا الثاني)، فهل يصير انطلاقاً من هنا تخيلياً (إذن أدبياً، وفقاً لتعريفنا الأول)؟ كلا. بل قد يكون كتاب تاريخ رديئاً، وعلى استعداد لأن يشوه الحقيقة، من أجل الإبقاء على التناظرات. لكن الانتقال ثم ما بين «الصحيح» و«المغلوط»، ولم يتم بين «الصحيح المغلوط» من جهة وبين «التخيلي» من جهة أخرى. يمكن كذلك لخطاب سياسي أن يكون منهجياً من الطراز الأول. غير أنه لا يصير تخيلياً بناءً على ذلك. فهل هنالك من فارق جنري في «منهجية» النص بين قصة سفر حقيقي وقصة سفر خيالي (في حين أن إحدهما تخيلية، والأخرى غير ذلك)؟ إن قصد المنظومة والانتباه الذي نوليه التنظيم الداخلي، لا يُلْزَمُ بأن يكون النص تخيلياً. إن أحد مساوئ الإلزام غير سالك.

فماذا عن الآخر؟ هل تستجر التخيلية هدف البنية على نحو ضروري؟ يعود كل شيء للمعنى الذي نسبغه على هذه العبارة الأخيرة. فإذا ما فهمناها ضمن معنى التكرار الضيق، ومعنى الظهور مجدداً لأجزاء التواصل نفسها، على مثل ما تدعونا بعض ملاحظات فراي إلى تخمينه، كان في حكم المؤكد وجود نصوص تخيلية تفتقر إلى هذه الخاصية: يمكن أن يتحكم بالقصة منطق التابع والسببية وحده (حتى حين تكون أمثلة من هذا النوع نادرة). أما إذا فهمناها بالمعنى العريض لـ «وجود تنظيم من نوع ما»، فلنأخذ أن النصوص التخيلية كلها تتمتع بذلك «التوجه الداخلي». لكن قد نلاحظ مشقة في العثور على نص مغاير. إذن ليس الإلزام الثاني أكثر تشدداً، ونحن لا نملك حق الالتماس كي لا يساوي العنيان الاثنان لكلمة «داخلي» سوى واحد في الواقع. ويكون قد أجري مرة أخرى أيضاً تصادم بين التعارضين (وبين التعريفين)، من غير التلقظ بهما.

إن كل مايسعنا تعلمه أن التعريفين يسمحان بتحليل عدد كبير من التناجات التي توصف عادة بالأدبية، لكن ليس كلها. وأنهما على علاقة بتجانس متبادلة، لكنها ليست علاقة إلزام. فنظل ضمن حيز التقريب.

III

قد يجد فشل التقصي الذي قمت به تفسيراً له عبر الطبيعة نفسها للسؤال الذي طرحته على نفسي: ما الذي يميز الأدب عما ليس أدباً؟ وما هو الفارق بين استخدام أدبي للغة وبين استخدام غير أدبي لها؟ إلا أنني وأنا أسأل نفسي على ذلك النحو حول مفهوم الأدب، أرى أن وجود مفهوم آخر متماسك، هو مفهوم «اللادب»، أمراً مفروغاً منه. أفلا ينبغي البدء أولاً بمساءلة ذلك المفهوم؟

وسواء كلمونا عن كتابة وصفية (فراي)، أو عن استخدام دارج (ويليك) أو على لغة يومية، عملية أو عادية، نجدنا نلتهمس وحدة تبدو لنا مريبة إلى الحد الأقصى لمجرد أن نسائلها بدورها. فيبدو جلياً أن هذا المفهوم - الذي يتضمن المحادثة العادية والمزاح سواء بسواء، واللغة الخاصة بالإدارة والقانون كما لغة الصحفي ورجل السياسة، والكتابات العلمية كما المؤلفات الفلسفية أو الدينية - ليس بمفهوم. فنحن لانعرف معرفة دقيقة عدد أنماط الخطابات، لكننا نتفق بكل سر على القول إن هنالك أكثر من واحد.

علينا أن نقوم هنا بإدخال مفهوم نوعي، بالنسبة لمفهوم الأدب: ذلكم هو مفهوم الخطاب. فهو النظر البنوي للمفهوم الوظيفي لـ «استخدام» اللغة. فلم هو ضروري؟ لأن اللغة تنتج عبارات، انطلاقاً من المفردات ومن قواعد النحو. إلا أن العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للعمل المثالي: سوف بصار إلى تنسيق تلك العبارات فيما بينها وإلى إيضاها ضمن سياق اجتماعي ثقافي. ولسوف تتحول على هذا الأساس إلى إيضاها فتتحول اللغة إلى خطاب. يضاف إلى ذلك أن الخطاب ليس واحداً بل متعدداً، سواء في وظائفه أم في أشكاله: يعرف كل امرئ

أنه لا ينبغي إرسال رسالة شخصية بدلاً من تقرير رسمي، وأن الاثنين لا يكتبان بالطريقة نفسها. وأن أيًا من المعاني اللفظية، الاختياري داخل اللغة، قد يغدو إلزاميًا في الخطاب، أما الاختيار الذي يقوم به مجتمع ما، بين كافة أشكال التقنين الممكنة للخطاب، فيحدد ما نطلق عليه منظومة الأجناس.

وليست الأجناس الأدبية، في واقع الأمر، شيئًا آخر سوى مثل ذلك الاختيار، الذي أضحي اصطلاحياً على يد مجتمع ما. فالسوينية على سبيل المثال نمط من الخطاب الذي يتميز بضوابط إضافية تتعلق بالوزن والقافية. لكن ليس هنالك من مبرر لتحديد مفهوم الجنس هذا للأدب وحده: فالوضع خارج نطاق الأدب ليس مغايراً. فيستبعد الخطاب العلمي من حيث المبدأ أي إسناد للفعل إلى ضمير المتكلم أو المخاطب، وكذلك أي استخدام زمني سوى المضارع. وتضم الملحقات قواعد دلالية لا وجود لها في أشكال الخطاب الأخرى، في حين أن تركيبها الوزني، وغير المرّمز على صعيد الخطاب، سيجري تثبيته في مجرى البيان الخاص. وتحتوي بعض القواعد المقالة على مفارقة تتمثل في أنها تتعارض مع قاعدة لغوية. فوفقاً لما بينه كل من صاموئيل ليفين وجان كوين يصر إلى حذف بعض القواعد النحوية أو الدلالية في الشعر الحديث. أما ضمن منظور تكوين الخطاب، فإن المراد على نحو دائم قواعد أكثر وليس أقل. ويتمثل البرهان على ذلك في أننا نعيد بكل يسر بناء القاعدة اللغوية للخروقة، في مثل تلك الملفوظات الشعرية «المنحرفة»: فالقاعدة لم تحذف بل «رفعت» بالأحرى عبر قاعدة جديدة. ونحن نرى أن أجناس الخطاب تنتمي إلى المادة اللغوية على قدر انتمائها لإيديولوجية المجتمع المحددة تاريخياً.

إذا ما سلمنا بوجود أشكال من الخطاب، صار على سؤالنا حول الخصوصية الأدبية أن يحمل الصياغة التالية: أهناك قواعد مناسبة لكافة تفرعات الأدب (المحددة هويتها حدساً)، ولها فقط؟ لكن يبدو لي أن السؤال المطروح على هذا النحو لن يلقى إلا جواباً بالنفي. وسبق أن ذكرت بعدد كبير من أنماط النصوص التي تشهد على أن الخصائص «الأدبية» قائمة خارج الأدب (من التورية إلى العديّة وحتى التأمل الفلسفي، مروراً بالتحقيق الصحفي أو حكاية سفر)، وكذلك

الاستحالة التي نجد أنفسنا فيها باكتشاف قاسم مشترك لكافة التاجات «الأدبية» كلها، (مالم يكن القاسم: استخدام اللغة).

تغير الأشياء تغيراً جذرياً إذا نحن لم نعد نلتفت صوب «الأدب»، بل صوب تشعباته. ولن نلقى كبير عناء في إيضاح القواعد لبعض أنواع الخطاب (وذلك ما فعلت الفنون الشعرية على الدوام حين خلطت أحياناً، وذلك واقع، بين الوصفي والموصوف). أما خارج ذلك فالصيغة أشد صعوبة، غير أن «كفاءتنا المقاتلية» تتيح لنا أن نشعر على الدوام بوجود مثل تلك القواعد. ولقد رأينا من قبل أن التعريف الأول للأدب ينطبق انطباقاً خاصاً على النثر السردي، بينما يتلاءم الثاني مع الشعر. وقد لا نجنب الصواب إذا ما بحثنا عن أصل تعريفين على تلك الدرجة من الاستقلالية ضمن وجود هذين «الجنسين» المختلفين جداً. ذلك أن «الأدب» وهو موضع اهتمام خاص، ليس هو نفسه على اختلاف أحواله. فالتعريف الأول ينطلق من القصة (يهتم أرسطو باللمحة والتراجيديا، ولا يهتم بالشعر)، والثاني من الشعر (هكذا تحاليل جاكوبسون للقصاصد): جرى على ذلك النحو وصف جنسين أدبيين كبيرين، مع الاعتقاد في كل مرة بأننا نتعامل مع الأدب بكامله.

ويسعنا أن نحدد بطريقة ماثلة تماماً قواعد الخطاب التي تعدّ في العادة «لأدبية» عندها سوف أقترح الفرضية التالية: إذا ما اخترنا وجهة نظر بنوية، وجدنا لكل نمط من أنماط الخطاب، الموصوف عادة بأنه أدبي «أقرباء» لا أدبيين، هم أقرب إليه من أي نمط «أدبي» آخر. إذ يخضع، على سبيل المثال، نوع من الشعر الغنائي والصلاة، لقواعد مشتركة تفوق بكثير ما بين هذا الشعر نفسه ورواية تاريخية من نمط الحرب والسلم. وهكذا يخلي التعارض بين الأدب واللاأدب المكان لنمطية من أشكال الخطاب. إن «مفهوم الأدب»، على نحو ما أتصوره الآن، يلتقي بالمفهوم الذي كان لدى أواخر الكلاسيكيين وأوائل الرومنطيقين. لقد كتب كوندياك في كتابه عن فن الكتابة يقول: «كلما ازداد عدد اللغات الجديرة بالدراسة، ازداد صعوبة قولنا ماذا نقصد بالشعر، لأن كل شعب صاغ لنفسه فكرة مختلفة، في ذلك الميدان. (...) فالفطرة الخاصة بالشعر وبكل نوع من القصائد هي

فطرة اصطلاحية! يفوق تنوعها القدرة على تعريفها بكثير. (...) وعبثاً نسعى وراء الكشف عن جوهر الأسلوب الشعري: فليس له من أسلوب. ويقول فريدريك شليغل في شذرات من الأتيوم: «يمكن لتعريف للشعر أن يحدد فقط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر، لا ما كان أو ما هو عليه في الواقع. وإلا فقد يعبر عن نفسه بشكله الأكثر اقتضاباً: إن الشعر هو ما دعونه بالشعر في كل زمان ومكان».

قد تبدو نتيجة هذا التجوال سلبية: فهي تقوم على نفي شرعية المفهوم البنيوي لـ «الأدب»، وإنكار وجود «خطاب أدبي» متجانس. وسواء كان المفهوم الوظيفي مشروعاً أم لم يكن، فإن المفهوم البنيوي ليس كذلك. غير أن النتيجة ليست سلبية إلا ظاهراً، ذلك أنه ظهر الآن مكان الأدب الوحيد عدد كبير من أنماط الخطاب الجديدة بأن تستأثر باهتمامنا بالطريقة نفسها. وإذا كان اختيارنا لموضوع معرفتنا لم يمل علينا بتأثير علل إيديولوجية محضة، (التي ينبغي حيث جلاؤها)، فلا يعود لدينا الحق بحصر اهتمامنا في الأنواع الأدبية الأدنى، حتى لو كان مقر عملنا يدعى «مديرية الأدب» (الفرنسي أو الإنكليزي أو الروسي). ولنا أن نستشهد مرة أخرى بكلام فراي، ومن غير تحفظ هذه المرة: «تطور عالمنا الأدبي إلى عالم لفظي» (تشریح القصد) أو بشكل مطوّل أكثر: «ينبغي على كل أستاذ للأدب أن يضع في الحسبان أن التجربة الأدبية ليست سوى الجزء المرثي من الجبل الجليدي اللفظي: ففي الأسفل المجال المتسامي للردود البلاغية التي يحضّ عليها الإعلان والمستلزمات الاجتماعية والمحادثة اليومية. وتبقى تلك الردود منيعة على الأدب أبداً، حتى لو كان من المستوى الشعبي جداً كما في السينما أو التلفزيون أو الرسوم المتحركة. إلا أن أستاذ الأدب سوف يتعامل مع تجربة الطالب اللفظية الكلية، بما في ذلك تسعة أعشارها الأدبية الدنيا». (The secular scripture).

إن حقلاً غير مستكشف للدراسات، ومقطعاً في الوقت الراهن تقطيعاً لارحمة فيه، بين علماء دلالات الألفاظ ونقاد الأدب، وبين لغويين اجتماعيين وأثنيين، وبين فلاسفة في اللغة وعلماء نفس، ليتطلب إذن أن يُعرف بشكل ملزم، أين الشاعرية تخلي المكان لنظرية الخطاب وتحليل أجناسه. فلم تكتب الصفحات التالية إلا ضمن هذا المنظور.

أصل الأجناس

I

يمكن للإصرار على الاهتمام بالأجناس أن يبدو في أيامنا عديم النفع فضلاً عن أنه مغلوط تاريخياً . فالكل يعرف أن قصائد أو موشحات من نوع البلاد والغنائيات والسونية ، كانت معروفة إلى جانب المسرحيات التراجيدية والكوميديّة منذ زمن الكلاسيكيين الغابر . فما الحال اليوم ؟ تبدو الأجناس ، بما فيها أجناس القرن التاسع عشر ، التي لم تعد بأجناس تماماً في نظرنا ، كالشعر والرواية ، وقد أخذت تنفكك ، في الأدب «الذي يحسب حساب» على أقل تقدير . وذلك كما كتب موريس بلانشو يقول عن كاتب حديث ، هو هيرمان بروخ : «تلقّى، مثله مثل الكثير من الكتاب الآخرين في عصرنا ، ذلك الضغط العنيف من الأدب الذي لم يعد يطبق التمييز بين الأجناس ويريد تحطيم الحدود» .

أما عدم خضوع كاتب ما للتمييز بين الأجناس ، فيشكل دليلاً على حداثة أصيلة لديه . إن هذه الفكرة ، التي يسعنا أن نتتبع تحولاتها منذ الأزمنة الرومنطيقية في بداية القرن التاسع عشر (على الرغم من أن الرومنطقيين الألمان كانوا من البناة الكبار لمنظومات الأجناس) قد عثرت على واحد من ألمع الناطقين باسمها ، مثلاً بشخص موريس بلانشو . لقد قال بلانشو على نحو من القوة يفوق كل من عداه ، ما لا يجرؤ آخرون على التفكير فيه أو يجيدون صوغه : لا وجود اليوم لأي وسيط بين النتاج الأدبي الخاص والمنفرد ، وبين الأدب بكامله ، جنساً نهائياً . لا وجود لذلك ، لأن تطوّر الأدب الحديث يقوم ، إذا ما توخينا الدقة ، على أن نصنع من كل

نتاج أدبي استفهماً حول كيان الأدب نفسه . فلنقرأ مجدداً هذه السطور البليغة : «إنما الأهمية للكتاب وحده ، على ما هو عليه ، بعيداً عن الأجناس وخارج حدود العنوانين ، من نشر وشعر ورواية وتوثيق ، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها منكرأ عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله . لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس ، فكل كتاب ينسب إلى الأدب وحده ، حتى كان الأدب يقبض بشكل مسبق وشامل على الأسرار والصيغ التي من شأنها وحدها أن تمنح ما يُكتب ، حقيقته كتاباً . إذن سيجري كل شيء وكأن الأجناس تبددت ، فتأكدت حقيقة الأدب وحيداً ، وتألق بمفرده في الضياء الغامض الذي أشاعه ليرده إليه كل إبداع أدبي وقد ضاعفه وكان هنالك «جوهراً» للأدب ، (كتاب المستقبل ١٩٥٩) . ونقرأ أيضاً : «أما الواقع الذي لم يعد للأشكال والأجناس بموجبه من دلالة حقيقية ، حتى ليغدو من العبث التساؤل إن كانت صحوة فينغانس^(١) تنتمي إلى النثر أم لا ، وإلى فن يدعى الروائي ، فيدل على ذلك العمل العميق للأدب الساعي إلى الوضوح في جوهره ، فيما هو يهدم التمايزات والحدود» (من كتاب الفضاء الأدبي ١٩٥٥) .

تبدو عبارات «بلانشو» وقد أخذت لنفسها قوة البداة . لكن نقطة وحيدة من تلك الدلائل قد تثير فينا القلق : إنه الامتياز الممنوح لقولنا الآن . فمن المعروف أن كل تفسير للتاريخ يتم انطلاقاً من اللحظة الأنية ، مثلما يشاد كل شيء في الفراغ انطلاقاً من قولنا هنا ، وكل ما يتعلق بالغير انطلاقاً من أنا . بيد أنه حين تصبح (أنا ، وهنا ، والآن) غاية التاريخ كله ، وتعطى هذه المكانة الاستثنائية ، فإننا نستطيع أن نتساءل : أليس للوهم المتمركز حول الذات من ضلع في المسألة؟ (إنها على العموم خديعة إضافية حيال ذلك الذي كان يدعو بولهان «وهم المستكشف» .

من ناحية أخرى ، ولدى قراءة كتابات بلانشو نفسها التي يتأكد فيها ذلك الغياب للأجناس ، نقع في العمل على زمر يصعب إنكار وجه الشبه بينها وبين

(١) Wake of Finnegans عنوان رواية لجيمس جويس .

تمايزات الأنواع . وهكذا نرى فصلاً من كتاب المستقبل مخصصاً للمذكرات الشخصية ؛ وآخر للكلام التنبؤي . وفي معرض الكلام عن بروخ نفسه («الذي لم يعد يحتمل التمييز بين الأجناس») يقول لنا بلانشو إنه «يركن إلى أنماط القول كافة - السردية والغائية والمقالية» . وأهم من ذلك أن كتابه بكامله يركز على التمييز بين اثنين ، قد لا يكونان من الأجناس ، بل من الأنماط الأساسية ، هما القصة والزواية ، فتتميز الأولى بالبحث العنيد عن مكان أصلها الخاص ، الذي تمحوه الأخرى وتخفيه . إذن ليست الأجناس هي التي توارت ، بل هي أجناس الماضي ، فاستبدلت بأخرى . فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البيئة والتخيّل ، بل على الرواية والقصة ، على السردى والمقالى ، على الحوار وعلى الصحافة .

أما أن «يعصى» العمل جنسه فيجعل معدوماً من الوجود . فهناك ما يدعوننا إلى القول : ذلك باطل . السبب أولاً أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون - سوف يُخرق تحديداً . بل يسعنا أن نمضي إلى أبعد من ذلك : لاتغدو القاعدة مرئية - لا تحيا - إلا بفضل مخالفتها . وذلك ، على كل حال ، ما يكتبه بلانشو نفسه : «إن كان جويس قد قام حقاً بتحطيم الشكل الروائي فجعله زائفاً ، فقد دفع أيضاً إلى الإحساس بأن ذلك الشكل قد لا يحيا إلا عبر انحرافات . ولئن تطور ، فلن يكون وهو يلد غيلاناً ، وأعمالاً شوهاء ، لا قانون لها ولا ناظم ، بل وهو يستثير استثناءات له فقط ، تشكل قانوناً وتلغيه في الوقت نفسه (...) ولنضع في حسابنا ، كلما جرى بلوغ الحد في تلك الأعمال الاستثنائية ، أن الاستثناء وحده هو الذي يعلن لنا ذلك «القانون» ، وأنه يمثل حياله الانحراف الوحيد والضروري . يجري كل شيء إذن في الأدب الروائي ، وربما في كل أدب ، كأننا لانستطيع التعرف البتة على القاعدة إلا عبر الاستثناء الذي يلغيناها : فالقاعدة ، أو تحديداً المركز الذي يشكل العمل الموثوق تأكيده اللاموثوق والتظاهرة التدميرية مسبقاً ، والحضور الآني فالمنفي لاحقاً» (كتاب المستقبل) .

لكن هنالك مايفوق ذلك . فليس العمل هو الذي يستلزم بالضرورة قاعدة كي يشكل استثناء ، بل إن هذا العمل يغدو بدوره قاعدة ، بفضل رواجه في المكتبات واهتمام النقاد . كان للقصاصد الثرية أن تبدو استثناء في عهد الوزير يوس برتراند وعهد بودلير . لكن من عسباء يجرو اليوم على كتابة قصيدة من البحر الإسكندري^(١) ، ذات أبيات مقفاة - مالم تكن خرقاً جديداً ذا نموذج جديد؟ ألم تغدُ تلاعبات جويس الاستثنائية بالألفاظ قاعدة لأدب حديث من نوع ما؟ ومهما تكن الرواية «جديدة» ، ألا تستمر في ممارسة ضغطها على الأعمال التي تكتب؟

وإذا شئنا العودة إلى الرومنطيين الألمان ، وإلى فريدريك شليغل بشكل خاص ، عثرنا في كتاباته ، إلى جانب بعض التأكيدات الكروسية («كل قصيدة جنس بذاتها») على عبارات تسلك الوجهة المعاكسة وتقيم معادلة بين الشعر وأجناسه . ويتقاسم الشعر ، حيال المثلقي ، مع الفنون الأخرى ، كلاً من العرض والتعبير والتأثير . ويشترك مع الخطاب اليومي أو الفصيح ، باستخدام اللغة ، أما الأجناس وحدها فتخصه حصراً . «إن نظرية الأنواع الشعرية هي مذهب الفن النوعي للشعر» . وأنواع الشعر هي الشعر نفسه حصراً» (حديث حول الشعر) . فالشعر هو الأجناس والمذهب الشعري نظرية الأجناس .

وها نحن في دفاعتنا عن شرعية دراسة الأجناس ، نعثر في طريقنا على جواب للسؤال المطروح في العنوان على نحو ضمني : أصل الأجناس . فمن أين تأتي الأجناس؟ لا بد أن نقول ، ببساطة تامة ، من أجناس أخرى . فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة : تحوّل بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق . إن «نصاً» من النصوص اليوم (وتعني هذه الكلمات جنساً ، في واحد من معانيها) يدين لـ «شعر» القرن الثامن عشر ، على قدر ما يدين لـ «رواية» القرن نفسه ، كمثّل «الكوميديا الدامعة» وهي توفّق بين ملامح الكوميديا والتراجيديا

(١) أول بحور الشعر الفرنسي وأسهرها ، من اثني عشر مقطّعاً .

من القرن السابق . ولم يكن من وجود قط لأدب بلا أجناس ، فهذه منظومة في تحوّل متواصل ، ولا يسع مسألة الأصول أن تغادر تاريخياً أرض الأجناس نفسها : لم يكن فيما مضى للأجناس من «قَبْل» . ألم يقل دو سوسير في حالة مشابهة : «ليست مسألة أصل اللغة بأخرى سوى مسألة تحولاتها» . وقال هيومبولت من قبل : «لاندعو لغة أصلية إلا لأننا نجعل الحالات السابقة لعناصرها المكوّنة» .

إلا أن مسألة الأصل التي في نيتي أن أطرحها ، ليست ذات طبيعة تاريخية ، بل منهجية . وتبدو لي الواحدة والأخرى على درجة متماثلة من الضرورة والشرعية . فليست : ما الذي سبق الأجناس زمنياً ؟ بل : ما الذي ينظم ميلاد جنس ما في كل وقت ؟ وهل في اللغة ، على نحو أكثر دقة ، (مادام المقصود هنا أجناس الخطاب) ، من أشكال ، ليست بعد بأجناس فيما هي تبشر بأجناس ؟ وكيف يجري الانتقال ، إذا كان الجواب بالإيجاب ، من تلك إلى هذه ؟ لكن علينا للردّ على هذه المسائل ، أن نتساءل أولاً : ما الجنس في حقيقته ؟

II

يبدو الجواب للوهلة الأولى تلقائياً : فالأجناس هي أصناف النصوص . لكن تعريفاً من هذا النوع ، لا يخفي إلا بشكل سيّء ، وراء تعددية التعابير المستخدمة ، ما يتسم به من حشو : فالأجناس هي الأصناف والأدبي هو النصّي . وعلينا بدلاً من مضاعفة التسميات ، أن نتساءل عن مضمون تلك المصطلحات . والتساؤل أولاً عن مصطلح النص ، أو إذا شئنا اقتراح مرادف أيضاً ، عن مصطلح الخطاب . سيقال لنا إنه متوالية من العبارات . فيبدأ هنا حصراً سوء التفاهم الأول .

نحن ننسى غالباً حقيقة أولية عن كل نشاط معرفي، والمقصود بذلك أن وجهة النظر التي اختارها المراقب تعيد تقطيع موضوعه وتعيد تعريفه. كذلك حال اللغة: ترسم وجهة نظر اللغوي موضوعاً خاصاً بها، داخل المادة اللغوية. ولن يبقى الموضوع هو نفسه، فيما إذا تغيرت وجهة النظر، حتى مع بقاء المادة على حالها.

فالعبرة كيان لغة وكيان لغوي. والعبرة دمج ممكن للكلمات، وليست بياناً ملموساً. ويسع الجملة نفسها أن يعبر عنها في ظروف مختلفة. ولن تغير من كيانها بالنسبة للغوي، حتى لو تغير معناها بواقع ذلك التغير في الظروف.

وليس الخطاب مكوناً من عبارات، بل من عبارات بيّنة، وبالاختصار من بيانات. إلا أن تفسير البيان محدّد، من ناحية، بالعبرة التي نبينها ومن ناحية أخرى ببيانه نفسه. ويشتمل هذا البيان على متكلم يبين، وعلى مخاطب نتوجه إليه، وعلى زمان وعلى مكان، وعلى خطاب يسبق ويتلو. أي باختصار على سياق بيان. ونقول بصيغة أخرى أيضاً: «إن الخطاب فعل كلام على نحو دائم وضروري».

ولنلتفت الآن صوب الصيغة الأخرى من التعبير «صنف النصوص»: صنف. لا تنشأ مشكلتها إلا من سهولتها، بوسعنا أن نجد دوماً معنى مشتركاً بين نصّين، إذن أن نجمعهما في صنف واحد. فهل من صالحنا أن ندعو نتيجة ذلك الجمع بـ «الجنس». أظن أننا نضل على وفاق مع استخدام الكلمة الشائع استخدامها. وأن نجد في متناولنا في الوقت نفسه مصطلحاً مريحاً وفاعلاً، إذا ما اتفقنا على إطلاق تسمية الأجناس على أصناف النصوص التي فُهمت على ذلك الأساس على مر التاريخ، وعليها وحدها. ونقع على شواهد هذا الفهم قبل كل شيء في الخطاب عن الأجناس (خطاب ما وراء الاستدلال)، وفي النصوص نفسها على نحو متفرّق وغير مباشر.

أما وجود الأجناس التاريخي فيشير إليه الخطاب عن الأجناس. إلا أن ذلك لا يعني أن الأجناس مصطلحات وراء استدلالية فقط، وليست استدلالية. نحن نؤكد الوجود التاريخي لجنس «التراجيديا» في فرنسا في القرن السابع عشر بفضل

الكلام عن التراجيديا (الذي بدأ مع وجود تلك الكلمة عنها). لكن ذلك لا يعني أنه ليس من ملامح مشتركة بين التراجيديات نفسها، وأنه لن يكون يمكن إذن تقديم وصف لها سوى الوصف التاريخي. فالكل يعرف أن كل صنف للموضوعات يمكن أن يتحول إلى سلسلة من الخصائص، عبر انتقال من الانتشار إلى الفهم. أما دراسة الأجناس، التي تشكل الشواهد على الأجناس نقطة انطلاقها، فعليها أن تتخذ تحديداً من إثبات تلك الخصائص هدفها الأخير.

فالأجناس إذن وحدات يسعنا وصفها من وجهتي نظر مختلفتين، وجهة المراقبة التجريبية، ووجهة التحليل المجرد. ويقنن مجتمع ما، تكرار بعض الخصائص الاستدلالية. أما النصوص الفردية فتنتج وتُفهم وفقاً للمعيار الذي يشكله ذلك التقنين. وليس الجنس، أدياً كان أم لا، سوى ذلك التقنين للخصائص الاستدلالية.

ويتطلب مثل هذا التعريف بدوره أن يتوضح بدليل التعبير من اللذين يشكلانه: تعبير الخاصة الاستدلالية وتعبير التقنين.

فأنا أفهم عبارة خاصة استدلالية ضمن معنى مشتمل. والكل يعرف، حتى إن اقتصرنا على الأجناس الأدبية، أيًا من أنساق الخطاب يمكن أن يغدو إلزامياً. فتتعارض الأغنية مع القصيدة بلامح صوتية، وبها أيضاً تختلف السونية عن القصيدة الغنائية. وتتعارض التراجيديا مع الكوميديا بعناصر موضوعها. وتختلف القصة الترفيية عن الرواية البوليسية الكلاسيكية بإحكام حيكها. وتختلف السيرة الذاتية أخيراً عن الرواية بأن كاتبها يدعي أنه يسرد وقائع، لآله يصوغ تخيلات. ويسعنا، من أجل أن نعيد تجميع تلك الأنواع المختلفة من الخصائص (لكن هذا التنسيق ليس له كبير أهمية بشأن كلامي) أن نستخدم اصطلاحات عالم الرموز شارل موريس، وأن نتبناها في كلامنا: تنتمي تلك الخصائص إما إلى النسق الاستدلالي للنص، أو إلى مظهره النحوي (علاقة الأجزاء فيما بينها)، وإما إلى

نسقه النفعي (العلاقة بين المستخدمين) أو أخيراً إلى نسقه التعبيري (تعبير لوجود له لدى موريس، ويسعه أن ينفعنا للإحاطة بكل ما يميس مادية الإشارات نفسها).

أما الفارق بين فعل كلامي وآخر، وبالتالي، الفارق بين جنس وآخر، فيمكن أن يتموضع في أي واحد من مستويات الخطاب تلك.

لقد استطاعوا في الماضي أن يبحثوا ليميزوا، لابل ليعارضوا، بين أشكال الشعر «الطبيعية» (الغنائي مثلاً والملحمي والدرامي) وبين أشكاله الاصطلاحية مثل السونيتة والأغنية الراقصة والقصيدة الغنائية. وينبغي أن نسعى لنرى على أي صعيد يحتفظ هذا التأكيد بمعناه. فإما أن يكون الشعر الغنائي والملحمي، إلخ... من الزمر الشاملة، إذن من الخطاب (ولا يستبعد ذلك أن تكون مرّجّة، أي أن تكون استدلالية ونفعية وتعبيرية في آن معاً). لكنها ستتمي آنذاك للعروض العام وليس لنظرية الأجناس (تخصيصاً): إنها تميز إمكانيات الخطاب، وليس الخطابات الواقعية. أو أننا نفكر بظواهر تاريخية ونحن نستخدم تلك التعابير. وعليه فالملمحة هي ما تجسّد إلياذة هوميروس. في هذه الحال، إنما المقصود الأجناس، إلا أنها ليست، على الصعيد الاستدلالي، مختلفة نوعاً عن جنس مثل السونيتة - القائمة هي أيضاً على حالات قسر موضوعية، وتعبيرية. إلخ... وكل مايسعنا قوله إن بعض الخصائص الاستدلالية متمعة أكثر من سواها: إنما يشغل بالي أكثر، على نحو شخصي حالات القسر الموجهة نحو مظهر النصوص النفعي أكثر من تلك التي تنظم بنيتها الصوتية.

أما وأن الأجناس قائمة تقنيّاً، فهي تعمل مثل «أفاق انتظار» لدى القراء و«مناذج كتابة» لدى الكتاب. والواقع أن هذين هما المنحدران الاثنان لوجود الأجناس التاريخي (أو إذا شئنا، لهذا الخطاب الورداء - استدلالتي والذي يتخذ الأجناس موضوعاً له). ويكتبُ الكتاب، من ناحية أخرى، تبعاً للمنظومة النوعية القائمة. (ليس لذلك أن يعني: بالتوافق معها)، وذلك مايسطيعون الاستشهاد به

داخل النص أو خارجاً عنه، بل حتى بين الاثنين إلى حدٍ ما: على غلاف الكتاب. وليس ذلك الاستشهاد بكل تأكيد وسيلة البرهان الوحيدة على وجود نماذج كتابة. ويقرأ القراء، من ناحية أخرى، تبعاً للمنظومة النوعية التي يعرفونها، عن طريق الناقد أو المدرسة أو نظام نشر الكتاب أو عن طريق السماع بكل بساطة. وليس من الضروري، على كل حال، أن يكونوا واعين لتلك المنظومة.

تواصل الأجناس مع المجتمع الذي تشيع فيه عبر عملية التقنين. وتستأثر عبر ذلك المظهر أيضاً باهتمام أكبر من عالم السلالات والمؤرخ. فالواقع أن الأول يحفظ من نظام الأجناس، قبل كل شيء، الزمر الذي تفرقه عن نظم الشعوب المجاورة. ومن شأن تلك الزمر أن توضع موضع ارتباط متبادل مع العناصر الأخرى من الثقافة نفسها. وكذلك الأمر بالنسبة للمؤرخ: فلكل عصر منظومة أجناس خاصة به، وهي على صلة بالإيديولوجية السائدة. وتوضّح الأجناس، مثل أي مؤسسة كانت، الملامح المكوّنة للمجتمع الذي تنتمي إليه.

وتسمح ضرورة التقنين بالإجابة على سؤال آخر نحن منساقون إلى طرحة: كيف نفسر، حتى ونحن نسلّم بأن الأجناس كلها تصدر عن أفعال كلام، أن أفعال الكلام كلها لا تنتج أجناساً أدبية؟ أما الجواب فهو: إن كل مجتمع يختار الأفعال التي تطابق إيديولوجيته إلى أبعد حدٍّ يقنّنها. لذلك السبب كان وجود بعض الأجناس في مجتمع ما، واختفاؤها من آخر، كواشف لتلك الإيديولوجية. وتبيح لنا إثباتها بشيء من اليقين. وليس مصادفة أن تكون الملحمة ممكّنة في عصر ما، وأن تكون الرواية في عصر آخر، فالبطل الفردي في هذه يتعارض مع البطل الجماعي في تلك: إن كل واحد من هذين الخيارين منوط بالإطار الإيديولوجي الذي يعمل فيه وهو داخله.

ويسعنا أن نوضح أيضاً مكانة مفهوم الجنس عبر تمايزين متوازنين . إذ لما كان الجنس هو التقنين المؤكّد تاريخياً بخصائص استدلالية ، بات من الميسور أن ندرك غياب كل من المركبتين الائتني لهذا التعريف : الواقعية التاريخية والواقعية الاستدلالية . ففي الحالة الأولى نتعامل مع تلك الزمّر من الشاعرية العامة التي ندعوها ، وفقاً لمستوى النص ، بالأنماط والنبرات أو حتى الأشكال والطرائق إلخ . إن «الإيداع الراقى» أو «السرد بصيغة المتكلم» هما من الواقعيّات الاستدلالية . لكن لا يسعنا تثبيتهما بلحظة واحدة من الزمن : إنهما على الدوام في عداد الممكنات . وبالمقابل ، يتعلّق الأمر في الحالة الثانية بالمفاهيم التي تنتمي إلى التاريخ الأدبي بالمعنى الواسع ، من أمثال تيار ، ومدرسة ، وحركة ، أو أي معنى آخر لكلمة «أسلوب» . من المؤكّد أن الحركة الأدبية للرمزية وُجِدت تاريخياً . لكن ذلك ليس إثباتاً على أن أعمال الكتاب الذين انتموا إليها ، لها خصائص استدلالية مشتركة (غير مبتذلة) . فالوحدة يمكن أن تنشأ حول صداقات ومظاهر مشتركة ، إلخ ... فلنسلم بأن تلك هي الحال . وسوف نقع هنا على مثال لظاهرة تاريخية ليس لها واقعية استدلالية محددة - ولا يجعلها ذلك غير ملائمة للدراسة ، لكنه يميزها عن الأجناس . ناهيك بالأنماط ، إلخ ... فالجنس مكان اللقاء بين الشاعرية العامة والتاريخ الأدبي الحادّثي . وهو بهذا المعنى موضوع متميّز ، مما يمنحه الشرف بأن يغدو الشخص الرئيس في الدراسات الأدبية .

ذلك هو الإطار الإجمالي لدراسة للأجناس . أما أوصافنا الراهنة للأجناس فقد لا تكون كافية . لكن ذلك لا يثبت استحالة نظرية للأجناس ، وتطلّع الاقتراحات التي سبقت لأن تكون تمهيدات لمثل تلك النظرية . وتحذوني الرغبة في أن أذكر ضمن هذا السياق بمقطع آخر لفريدريك شليفل ، يسعى فيه لأن يصوغ رأياً متوازناً حول المسألة ويتساءل هل الانطباع السلبي الذي نخرج به حين نطلع على التمايزات الجنسية مرّدة الخلل في المنظومات المقترحة فيما مضى فقط : «أي ينبغي للشعر أن يكون مقسماً دون قيد أو شرط ؟ أم ينبغي أن يبقى واحداً لا يقبل التقسيم ؟ أم ينتقل متناوباً ما بين التقسيم والوحدة ؟ إن بيانات المنظومة الشعرية الشاملة ما تزال

بأكثريتها تماثل في سماجتها وصبيانيتها بيانات النظام الفلكي قبل كوبر نيكوس . وليست انقسامات الشعر الشائعة سوى انجباس ميت بالنسبة لأفق محدود . إنها مهارة كائن من كان ، أو ماهو أقل تقبلاً ، فتلك هي الأرض ، إنها مركز ساكن . أما في كون الشعر فليس مايركن إلى الراحة ، فالكل يصير ويتحوك ويتحرك على نحو متناغم . حتى المذنبات نفسها لها مسارها المثبت بقواعد لاتقبل التغيير . لكن مادونا عاجزين عن حساب دورة تلك الأجرام وعن توقع رجوعها ، فإن النظام الكوني للشعر لم يكتشف بعد» (الأثينايوم^(١) ، ص ٤٣٤) وتخضع المذنبات أيضاً لقوانين لاتتغير ... لم تكن المنظومات القديمة تجيد من وصف سوى المعطيات الميتة . فينبغي أن نتعلم عرض الأجناس كمبادئ إنتاج ديناميكية ، مخافة ألا ندرك أبداً النظام الحقيقي للشعر . وقد يكون أن الأوان لوضع برنامج فريدريك شليغل موضع التطبيق .

علينا أن نعود إلى السؤال البدئي بشأن أصل الأجناس المنهجي . أما الجواب فسبق تلقينه معنى ما ، نظراً لأن الأجناس تصدر كما قلنا ، مثل أي فعل كلام ، عن تقنين الخصائص الاستدلالية . إذن علينا أن نعيد صياغة سؤالنا فنقول : هل هنالك من فارق بين الأجناس (الأدبية) وبين أفعال الكلام الأخرى ؟ فالصلاة فعل كلام . والصلاة جنس (يمكن أن يكون أدبياً أو غير أدبي) : إن الفارق لفضيل . لكن سنأخذ مثلاً آخر : السرد فعل كلام ، والرواية جنس فيه سرد لشيء بكل تأكيد . إلا أن البون شاسع . حالة ثالثة أخيراً : السونية جنس أدبي حقاً ، لكن ليس من فعالية تدعى «سُونْت» . هنالك إذن أجناس غير مشتقة من فعل كلام أبسط .

يمكن في هذه الحال أن نواجه ثلاثة احتمالات : إما أن الجنس ، مثل السونية ، يقيّن الخصائص الاستدلالية ، على نحو ما يقوم به أي فعل كلام آخر . وإما أن يتطابق الجنس مع فعل الكلام ، الذي له وجود أيضاً غير أدبي ، مثل

Athenaeum(١)

الصلاة. وإما أن يكون مشتقاً من فعل بواسطة عددٍ من التحولات أو عمليات الإسهاب. وتلك حالة الرواية انطلاقاً من فعل السرد. هذه الحالة الثالثة تعرض في واقع الأمر وضعاً جديداً: ففي الحالتين الأولى والثانية، لم يختلف الجنس بشيء عن أفعال الكلام الأخرى. أما هنا فلا ننطلق انطلاقاً مباشراً من الخصائص الاستدلالية بل من أفعال كلام أخرى، سابق تشكُّلها. إننا نغضي من فعل بسيط إلى فعل معقّد. وهو الجدير وحده بتعامل خاص مقارنة بالأفعال الأخرى. إذن يغدو سؤالنا عن أصل الأجناس هو: ما هي التحولات التي تطرأ على بعض أفعال الكلام لتنتج بعض الأجناس الأدبية؟

III

سوف أسعى للإجابة عليه وأنا أنفحص بعض الحالات الواقعية. أما وأن الجنس ليس بحد ذاته استدلالياً بشكل كلي ولا تاريخياً بشكل كلي فإن هذا الاختيار للإجراء يتطلب مسبقاً من السؤال حول الأصل المنهجي للأجناس عدم الثبات في تجريد خالص. وعلى الرغم من أن نظام البحث يقودنا لأسباب إيضاحية من البسيط إلى المعقّد، فإن نظام الكشف يسلك من جانبه درباً معاكساً: نحن نسعى انطلاقاً من الأجناس الملاحظة لأن نعثر على البنية الاستدلالية.

سوف أخذ مثالي الأول من ثقافة تختلف عن ثقافتني، إنها من قوم لوبا Lubas سكان الكونغو-زائير. وأختاره بسبب بساطته النسبية. «دعا» فعل كلام من الأكثر شيوعاً. فيسعى المرء أن يختصر الصيغ المستخدمة ليحصل على دعوة طقسية، مثلما يحصل عندنا في بعض الحالات الاحتفالية. لكن لدى قوم اللوبا أيضاً جنس أدبي ضئيل، مأخوذ من الدعوة، ويمارس حتى خارج نطاق سياقه الأصلي. فنسوق مثلاً على «أنا» يدعو زوج أخته للدخول إلى البيت. إلا أن هذه الصيغة الواضحة

لا تظهر إلا في الأبيات الأخيرة من الدعوة (٢٩-٣٣) والنص المقصود إيقاعي وموزون). تتضمن الأبيات الثمانية والعشرون الأولى قصة، يظهر «أنا» فيها وهو يذهب إلى بيت زوج أخته، فهذا هو الذي يدعوه. وهاكم بداية القصة:

ذهبت لبيت زوج أختي

فقال زوج أختي: مرحباً

فقلت أنا: مرحباً بك أيضاً

وبعد لحظات قال:

تفضل إلى البيت، إلخ...

ولا تتوقف القصة هنا. بل تقودنا إلى واقعة جديدة. حيث يطلب «أنا» أن يشاركه أحد طعامه. وتكرر الواقعة مرتين:

قلت: يانسبي

ادع أولادك

ليأكلوا معي من هذه المعجنات

فقال زوج أختي: دعك من هذا

فالأولاد قد أكلوا

وقد توجهوا للنوم

فقلت: دعك

إذن أنت هكلنا يانسبي

ادع كلبك الكبير!

فقال زوج أختي: دعك!

فالكلب قد أكل

وقد ذهب لينام، إلخ...

يلي ذلك انتقال مؤلف من بضعة أمثال، لنبلغ في النهاية الدعوة المباشرة الموجهة هذه المرة من «أنا» إلى زوج أخته.

بوسعنا أن نؤكد، حتى من غير الدخول في التفاصيل، إن عدة تحولات تتخذ مكاناً لها بين فعل الكلام للدعوة وبين الجنس الأدبي «دعوة»، والذي يشكل النص السابق مثلاً عليه، وهذه التحولات هي:

١- عكس للأدوار بين المتكلم والمخاطب: «أنا» يدعو زوج الأخت، وزوج الأخت يدعو «أنا».

٢- صياغة حكاية، أو بشكل أكثر دقة، عملية ترصيع^(١) للفعل الكلامي «دعا» ضمن فعل الحكاية. فنحصل بدلاً من الدعوة على قصة دعوة.

٣- تخصيص: ليست مجرد دعوة فقط، بل لتناول معجنات. وليست الدعوة مقبولة فقط، بل هنالك رغبة في وجود مشاركين.

٤- تكرار للوضع السردي نفسه، غير أنه يتضمن:

٥- تويهاً في الممثلين الذين يؤدون الدور نفسه: الأولاد مرة والكلب مرة أخرى.

ليس هذا الترقيم شاملاً، بكل تأكيد، لكن بوسعنا أن نعطينا فكرة عن طبيعة التحولات التي تطرأ على فعل الكلام. وتقسم إلى مجموعتين، يمكن لنا أن ندعوها:

أ- داخلية، وفيها يحصل الاشتقاق داخل فعل الكلام البدئي نفسه.

(١) المقصود به في هذا الكتاب كل استطراد أو إنشاء زخرفي في النص (م)

وتلك حال التحولات ١ و ٣ حتى ٥

ب- خارجية- وفيها يندمج الفعل الأول للكلام مع فعل ثان، ووفقاً لهذه العلاقة التراتبية أو تلك. وتلك حال التحول ٢ حيث «دعا» مرصع في «روى».

ولنأخذ الآن مثلاً ثانياً، ومن ثقافة قوم لوبيا أيضاً. سوف ننطلق من فعل كلام أساسي أكثر أيضاً وهو: سمى، أطلق اسماً. إن دلالة اسم العلم في فرنسا مهملة في معظم الأوقات. وما تعنيه أسماء العلم يأتي مما يستحضره المقام أو التداعي، وليس بسبب المعنى الاسمي الذي يدخل في تركيبها. هذه الحال ممكنة عند اللوبيا. لكننا نلحق إلى جانب تلك الأسماء التي تقتصر إلى معنى، أسماء أخرى ذات معنى راهن تماماً، ويتأثر إطلاقها بذلك المعنى، وأسوق على سبيل المثال:

لولجي، وتعني «شراصة»

موكونزا، وتعني «صافي البشرة»

نجيني، وتعني «ذكاء»

ويسع الفرد، خارج تلك الأسماء الرسمية إلى حد ما، أن يحمل ألقاباً، مستقرة إلى حد ما، ويمكن أن يكون المديح وظيفتها، أو المطابقة فقط لبعض الخطوط المميزة للفرد، مثل مهنته على سبيل المثال. وأن إطلاق تلك الألقاب يقربها من الصيغ الأدبية. وإليك بعض الأمثال لأشكال من تلك الألقاب الماكومو، أو أسماء الإطراء:

سيينداوا نشيندومينو، العارضة التي نعتمد عليها

ديليجي دياكفيكيشا مونويا، ظل نلتجئ إليه

كازويني كاسيني نكيليندي، فأس لانتهاج الأشواك

نحن نرى أن الألقاب يمكن عدّها توسّعاً للأسماء وهي تصف الأفراد، في حالة كما في أخرى، على ما هم أو على ما ينبغي أن يكونوا. ونتقل، من وجهة النظر النحوية، من الاسم المعزول (اسم أو صفة اسمية) إلى تركيب لغوي اسمي تليه جملة نعتية. أما من ناحية المدلول، فتسرّب كلمات أخذت بمعناها الحرفي من الاستعارات. ويمكن لهذه الألقاب، مثلها في ذلك مثل الأسماء نفسها، أن تتضمن كناية ما أو إشارة إلى أمثال أو أقوال سائرة.

ولدى اللوبا أخيراً جنس أدبي راسخ جداً. ومدرّس جداً. يطلقون عليه اسم كاسالا. وهي أناشيد بأطوال متنوعة (ويمكن أن تتجاوز ثمان مئة بيت)، «تذكر مختلف الأشخاص في العشيرة ومختلف الأحداث، فتشيد بأعضائها المتوفين أو الأحياء وتكيل لهم أعظم المذائح كما تشيد بالمآثر والبطولات» (نزوجي Nzuji). إذن المقصود مجدداً مزيج من المميزات والمذائح: يشيرون من جانب إلى سلسلة نسب الأشخاص، ومكانة بعضهم من البعض الآخر. وتنسب إليهم من جانب آخر صفات ومناقب. وتتضمن تلك الأوصاف غالباً ألقاباً شبيهة بالتي أتينا على ذكرها. ويقوم الشاعر البطولي، فوق ذلك، باستجواب الأشخاص، فيحثهم على التصرف بطريقة لائقة. وكل واحدة من هذه الطرق تتكرر مرات عدة. ونلاحظ هنا أن كافة الخطوط المميزة للكاسالا كانت قائمة ضمناً في الاسم العلم، ومتضمنة أكثر أيضاً في ذلك الشكل الوسيط الذي يمثل القلب.

ولنعد الآن إلى الحيز المألوف أكثر في أجناس الأدب الغربي، سعياً منا لنعرف قدرتنا على أن نلاحظ فيه تحولات مماثلة لتلك التحولات التي تميز الأجناس لدى اللوبا.

سوف أتخذ من الجنس الذي أتيج لي أن أصفه بنفسه في مقدمة الأدب الحارقي، مثلاً أولاً. فإن كان وصفي صحيحاً، فهذا الجنس يميّز بأنه يدفع بالحارقي إلى الشعور بالحيرة بين التفسير الطبيعي للأحداث المعروضة وبين التفسير الحارقي

للطبيعة . ونقول على نحو أكثر دقة إن العالم الموصوف هو حقاً عالمنا، بقوانينه الطبيعية (فنحن لسنا في المعجز)، لكن يطرأ داخل هذا الكون حدث نجد مشقة في العثور على تفسير طبيعي له . إن ما يقتنه الجنس إذن، هو خاصية نفعية للوضع الاستدلالي : موقف القارئ، على نحو ما هو موصوف في الكتاب (والذي يمكن للقارئ اعتماده أو عدم اعتماده) . ولا يبقى هذا الدور للقارئ ضمناً، أكثر الوقت، بل يجد نفسه ممثلاً في النص ذاته، تحت ملامح شخص شاهد . ويسهل تحديد هوية الواحد فالآخر، إسناد وظيفة الراوي إلى ذلك الشخص، يسمح ضمير المتكلم «أنا» للقارئ بأن يتمثل الراوي، إذن أن يتمثل أيضاً شخصية ذلك الشخص الشاهد، الذي يتردد بشأن التفسير اللازم لإعطاء للأحداث الطارئة .

ولندع، من أجل التسهيل، جانباً، ذلك التماثل الثلاثي بين قارئ بصمت، وراوي، وشاهد عيان . ولنقبل بأن الأمر يتعلق بموقف الراوي الممثل . إن عبارة نقع عليها في واحدة من الروايات الخارقة الأكثر تصويرية، وعنوانها مخطوط وجد في ساراغوسا من تأليف بوتوكي، لتلخص ذلك الوضع تلخيصاً شعاعياً : «كاد الأمر يبلغ بي حد الاعتقاد، بأن أبالسة، وقد عزمت على أن تخدعني، بعثت الحياة في أجساد مشنوقين» . ونحن نرى التباس الوضع : فالحدث الخارق ذكر في الجملة الخيرية . أما الجملة الابتدائية فعبرت عن إذهان الراوي، لكنه إذهان جرى تعديله بالتقريب (كاد ...) إذن تستتبع هذه الجملة الابتدائية الاستيعادية الباطنية ما يليها، وتشكل من ذلك عينه الإطار «الطبيعي» و«المعقول» الذي يرغب الراوي في أن يبقى ضمنه (وأن يقيتنا نحن طبعاً) .

إن فغل الكلام الذي نحمده في أصل الخارق، هو إذن، حتى مع تسهيل للوضع بعض الشيء، فعل معقد . ويسعنا إعادة كتابة صيغته على النحو التالي : «أنا» (ضمير أوضحنا وظيفته) + فعل ظن أو يقين (مثل فعل «اعتقد»، «ظن»، إلخ) + تجنيد هذا الفعل ضمن معنى عدم اليقين (تجنيد يلي خطين رئيسين : زمن

الفعل، وهو الماضي، متيحاً إحلال مسافة بين الراوي والشخص. أو أدوات تعني المقاربة مثل «تقريباً، ربما، بلاشك، قد...»، إلخ (...)+جملة خبرية تصف حدثاً خارقاً.

يمكن لفعل الكلام «الخارق»، تحت هذا الشكل للمجرد والموجز، أن يجد نفسه خارج حدود الأدب: إنه فعل كلام لشخص يروي حدثاً خارجاً عن نطاق التفسيرات الطبيعية حين لا يرغب هذا الشخص، لذلك السبب، في أن يتخلى عن هذا الإطار نفسه، فيبوح لنا إذن بعدم يقينه (قد يكون وضعاً نادراً في أيامنا، لكنه واقعي تماماً في كافة الأحوال). أما هوية الجنس الأدبي فمحددة تحديداً كاملاً عبر هوية فعل الكلام. إلا أن ذلك لا يعني أن الاثنين متماثلان. وتفتني هذه النواة بسلسلة من الإسهابات بالمعنى البلاغي:

١ - عملية حكاية: ينبغي خلق وضع ينتهي فيه الراوي بصوغ عبارتنا الشعار، أو أحد مرادفاتها.

٢ - تصاعد تدريجي، أو عدم تراجع على الأقل في ظهور الخارق.

٣ - إكثار موضوعي: ستكون بعض الموضوعات مثل حالات الانحراف الجنسية أو الحالات القريبة من الجنون مفضلة على سواها.

٤ - تمثيل كلامي سوف يستثمر، على سبيل المثال، عدم اليقين الذي يمكن أن يتأبنا لدى الاختيار بين المعنى الحرفي لعبارة ما ومعناها المجازي. وهي موضوعات وطرائق سعت إلى وصفها في كتابي.

ليس هنالك إذن، من وجهة نظر الأصل، أي فارق بالطبيعة بين الجنس الخارق وتلك التي صادفناها في أدب لوبا الشفوي، حتى إن بقيت فروق في الدرجة، أي في التعقيد. فالفعل الكلامي المعبر عن التردد «الخارق»، أقل شيوعاً من الفعل القائم على التسمية أو الدعوة. لكنه ليس بفعل كلام يقل عن الآخرين.

وإن التحولات التي تطرأ عليه كي يصير جنساً أدبياً، قد تكون أكثر عدداً وأكثر تنوعاً من تلك التي عودنا عليها أدب اللوبا . وقد تظل هي أيضاً من طبيعة واحدة .

إن السيرة الذاتية جنس آخر خاص بمجتمعنا، وقد وُصف بدقة كافية لائحوجنا لاستجوابه في منظورنا الحالي . وتعرف السيرة الذاتية، إذا ما شئنا أن نقول الأشياء ببساطة، بهويتين اثنتين : هوية الكاتب مع الراوي، وهوية الراوي مع بطل الرواية . والهوية الثانية هذه حتمية : إنها هي التي تلخص كلمة «الذات» فتسمح بالتمييز بين السيرة الذاتية وبين السيرة أو المذكرات . فالأولى أكثر دقة : إنها تفصل السيرة الذاتية (مثل السيرة والمذكرات تماماً) عن الرواية، حتى إذا كانت الرواية مشبعة بعناصر مأخوذة من حياة الكاتب . وتميز هذه الهوية إجمالاً كافة الأجناس «المرجعية» أو «التاريخية» عن كافة الأجناس «التخييلية» : حقيقة المرجع مبينة بكل وضوح، مادام الأمر يتعلق بمؤلف الكتاب نفسه، وهو شخص مدون اسمه في سجل الأحوال المدنية في مسقط رأسه .

نحن إذن حيال فعل كلام يقنن خصائص دلالية (ذلك ماتستلزمه هوية الراوي- الشخص، فيلزم الكلام على الذات) وخصائص نفعية في أن معاً (ذلك عبر هوية الكاتب- الراوي، فالمرء يدعي قول الحقيقة لا التخيل) . يتشتر فعل الكلام هذا، تحت هذه الصيغة، حتى أقصى حدود الانتشار، خارج نطاق الأدب : إنه يُعتمد كل مرة مع السرد . ومن المثير للفضول أن نلاحظ أن دراسات لوجون والتي أعتمد عليها هنا غطاءً لوصف الجنس الأدبي، اعتمدت في واقع الأمر على هوية فعل الكلام الذي ليس إلا نواة له . وقد كشف تعمقي في هذا الموضوع عن أن هوية الجنس تأتيه من فعل الكلام الذي هو أصله، أي من السرد . لكن ذلك لا يحول بين هذا الأصل الأوّلي، كي يصير جنساً أدبياً، وبين لزوم التعرض لكثير من التحولات (التي لن نشغل بها هنا) .

فما حال الأجناس الأكثر تعقيداً أيضاً مثل الرواية؟ لا أجرو على الانخراط في صياغة سلسلة التحولات التي تحكم مولدها. لكنني سأقول، برهاناً على التناؤل، إن العملية لا تبدو لي هنا أيضاً مختلفة اختلافاً نوعياً. فصعوبة دراسة «أصل الرواية» المفهومة ضمن هذا السياق، تصدر فقط عن دمج أفعال الكلام، بعضها ببعض الآخر. فيأتي العقد الوظيفي (إذن تقنين الخاصية النفعية) في أعلى الهرم، والعقد سيتطلب بدوره تناوياً بين العناصر الوصفية والسردية، أي أنها تصف حالات ساكنة وأفعالاً تحري في الزمن (علينا أن نلاحظ أن هذين الفعلين للكلام مترابطان فيما بينهما، وغير مرصعين كما في الحالات السابقة). تضاف إلى ذلك حالات قسر تتعلق بالمظهر الكلامي للنص (التناوب في الخطاب بين الراوي والأشخاص) ومظهره الاستدلالي (الحياة الشخصية تفضيلاً على التصنيفات الشاملة الكبرى للعصر)، وهكذا دواليك...

إن العرض السريع الذي انتهيت منه، لا يختلف على كل حال في شيء، ما لم يكن في إيجازه وتبسيطه، عن الدراسات التي سبق تخصيصها لهذا الجنس. بل كان ينقصه ذلك المنظور - انزياح ضئيل، وربما خطأ بصري - الذي سمح بأن نرى أن ليس من هوة بين الأدب وبين ما ليس بأدب، وأن الأجناس الأدبية تعثر على أصلها، ويكل بساطة، في الخطاب الإنساني.

مبدأ القصة الاثنان

أما وأن الموضوع القصة، فسوف أبدأ فأقص عليكم حكاية.

وقع ريشار مينوتولو في هوى كاتيللا، زوجة فيليبي. غير أنها، رغم كل الجهود التي بذلها ريشار، لم تبادله حباً بحب. وعلم أن كاتيللا تغار على زوجها غيرة قصوى. فقرر أن يستغل نقطة الضعف هذه. فأعلن على رؤوس الأشهاد عن عدم ميالاته بكاتيللا. وصادفها ذات يوم فأكد لها الأمر بنفسه، وأعلمها في الوقت ذاته أن زوجها فيليبي يراود زوجته هو على نفسها. فشارت ثائرة كاتيللا ورغبت في معرفة كل شيء، فقال لها ريشار إن الأمر في غاية اليسر. وإن فيليبي قد ضرب لزوجته موعداً غداً في إحدى دور الاستحمام القريبة. وما على كاتيللا سوى الذهاب إلى الموعد بدلاً من زوجته، لتكتشف خيانة زوجها بنفسها. وذلك ما فعلته، غير أنها بدلاً من أن تقع على زوجها، وقعت على ريشار، إلا أنها لم تتعرف عليه في البداية لأن غرفة الموعد كانت غارقة في ظلمة تامة. واستسلمت كاتيللا لوصال الرجل وهي تظنه زوجها. ثم قامت من بعد، تعتقه وتكيل له الشتائم وهي تخبره بأنها ليست زوجة ريشار، بل كاتيللا، زوجته هو. عندئذ كشف لها ريشار عن أنه ليس فيليبي. فاستبد اليأس بكاتيللا، لكن ريشار بين لها أن إشارة الفضيحة ليست في صالح أحد من جهة، أما من جهة أخرى فإن «قبلات العاشق اللذ طعماً من قبلات الزوج».

كانت الحاتمة إذن على خير مايرام، يضيف بوكاتشيو^(١) قائلاً إن هذه الحكاية قد قبولت بـ «سبيل من الاستحسان» حين رويت للمرة الأولى (الديكاميرون، ٦، ٣).

إذن تلك سلسلة من العبارات التي يتفق الجميع على الاعتراف بها قصة. لكن ما الذي يعمل القصة؟ فلنعد إلى بداية الحكاية. يصف بوكاتشيو نابولي في البداية، فهي مكان الحدث. ثم يقدم لنا أبطال القصة الثلاثة. ليحدثنا بعدئذ عما يعمل في قلب ريشار من عشق حيال كاتيل. فهل هذه قصة؟ أعتقد مرة أخرى أن الكل سيوافق يسر على الإجابة: كلا. فليست أبعاد النص هي التي تحدد الجواب. فهذا النص لا يمتد على أكثر من مقطعين لدى بوكاتشيو، لكننا نشعر تماماً بأن الأمور لن تكون مغايرة حتى لو كان أطول بخمس مرات. بالمقابل حين يقول بوكاتشيو: «ولقد كان على تلك الحال إذ...» (وبالفرنسية يجري الانتقال هنا من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط) فالقصة انطلقت. ويبدو التفسير بسيطاً: كنا نشهد في البداية وصفاً لحال. بيد أن القصة لاكتفي بذلك، إنها تتطلب جريان حدث، أي التغيير، أي الاختلاف.

ويشكل كل تغيير، في واقع الأمر، حلقة جديدة من حلقات القصة. فيعلم ريشار بغيره كاتيل القصوى - مما يتيح له أن يتصور مخططاً - ويستطيع فيما بعد أن يضعه موضع التنفيذ - ترد كاتيل بالطريقة المرجوة - يجري اللقاء على الموعد - تكشف كاتيل عن هويتها الحقيقية - يكشف ريشار عن هويته - يكشف الاثنان الهناء معاً. إن كل واحد من الأفعال المعزولة حسبما تقدم يلي الفعل السابق، ويدخل في معظم الوقت معه في علاقة سببية. إن غير كاتيل شرط للمخطط الذي سوف يصمم. أما نتيجة المخطط فهي الموعد وأما الاستنكار العام فمتورط في الخيانة الزوجية، إلخ...

(١) بوكاس أربوكاتشيو: كاتب إيطالي ألف الكثير من الحكايات الفاضحة، في القرن الرابع عشر جمعت في مجلد كبير بعنوان: الديكاميرون. م.

يفترض الوصف والقصة معاً، الزمانية افتراضاً مسبقاً. لكنها زمانية ذات طبيعة مختلفة. فالوصف البدئي ذو موقع فعلي في الزمن، لكن ذلك الزمن كان متواصلاً. في حين أن التغيرات الخاصة بالقصة تقطع الزمن إلى وحدات غير متواصلة. فالزمن المتواصل يتعارض مع الزمن الوقائعي. ولا يكفي الوصف وحده لعمل قصة، أما القصة من جانبها فلا تستبعد الوصف. ولو كان لنا أن نتصرف بتعبير جنسي واحد يتضمن القصة والوصف في آن معاً (أي النصوص التي لا تتضمن سوى أوصاف)، لأمكن لنا أن نستخدم التعبير الأقل استخداماً بالفرنسية نسبياً، ونعني التخيل. سوف تكون الميزة مزدوجة: أولاً لأن «التخيل» يتضمن القصة مع الوصف. ولأنه -ثانياً- يستدعي استخدامنا اللازم والمرجعي للكلمات في مختلف الحالات، خلافاً لاستخدامنا اللازم واللغوي الحرفي في الشعر. (إن واحداً مثل ريمون روسيل الذي يولد القصة انطلاقاً من المسافة الواقعة بين المعنيين الاثنين لكلمة واحدة، لا يقدم لنا مثلاً معاكساً).

إن هذه الطريقة في رؤية القصة تسلسلاً تاريخياً، وسبباً أحياناً لوحداث غير متواصلة، ليست بجديدة طبعاً. ونعرف حق المعرفة اليوم مافعل بروب PROPP حول حكاية الجان الروسية، التي تنتهي إلى عرض مشابه. فيطلق بروب اسم وظيفة على كل واحد من الأفعال المعزولة هكذا، حين تشاهد الوظيفة ضمن منظور فائدتها للحكاية بجمعها. ويقرر أن ليس هنالك سوى واحد وثلاثين نوعاً من الوظائف، بالنسبة لحكايات الجان الروسية كلها. «وإذا قرأنا الوظائف جميعاً على نحو متتابع، وجدنا أن وظيفة تنجم عن الأخرى بضرورة منطقية وفنية. ولن نقع على أي وظيفة تستبعد الأخرى. إنها تنتمي جميعاً إلى المحور نفسه، لا إلى محاور عدة». فتتوالى الوظائف ولا تشابه.

وهكذا يقوم بروب بتحليل كامل لإحدى الحكايات واسمها طيور التّم، ولنستعد هنا ذلك التحليل. إنها قصة بنت صغيرة تنسى أن ترى أخاها. فتخطف طيور التّم الصبي. وتطلق البنت الصغيرة بحثاً عنه، فتنجح، وقد قدم لها قنفذ

مشورة بذكاء، في العثور عليه . فتصحبه وقد شرعت الطيور بملاحقتها، لكن الجدول وشجرة التفاح والمدفأة تمدّ لها يد المساعدة، فتتوصّل إلى بلوغ المنزل برفقة أخيها بسلام . ويميز بروب في تلك الحكاية سبعة وعشرين عنصراً، منها ثمانية عشرة وظيفة (العناصر الأخرى أوصاف وانتقالات، إلخ...) وكلها تصدر عن قائمة الوظائف القياسية الإحدى والثلاثين . وتقع كل واحدة من تلك الوظائف على الصعيد نفسه . وكل واحدة منها تختلف اختلافاً مطلقاً عن الأخريات . أما الصلة الوحيدة التي تظل قائمة فيما بينها فهي صلة التابع .

ويسعنا أن نسأل حول صحة ذلك التحليل، وبدقة أكبر حول معرفة ما إذا كان بروب قد خلط ما بين ضرورة جنسية (وتجريبية) وضرورة نظرية . قد تكون الوظائف كلها ضرورية أيضاً لحكاية الجان الروسية . ولكن هل هي ضرورية للأسباب نفسها؟ فلنعمد إلى التجربة . وأنا أسرد الحكاية الروسية، تركت بعض الوظائف البدئية جانباً : كان الوالدان على سبيل المثال قد حظرا على ابنتهما الابتعاد عن المنزل . وإن هذه أثرت أن تذهب فتلعب . إلخ . لكن الحكاية لا تكف عن أن تظل قصة ، مماثلة لنفسها على نحو تام . لكن لو أنني لم أقل إن البنت والصبي كانا يقيمان في المنزل . أو إن طيور التم خطفت الصبي . أو إن الفتاة ذهبت لتبحث عنه إلخ . لما بقي للحكاية من وجود، أو لكانت حيثئذ حكاية أخرى . وبالتالي فليست الوظائف كلها ضرورية للقصة بالطريقة نفسها . وعلينا أن ندخل هنا نظاماً تراتيبياً .

وإذا ما قمنا بتحليل طيور التم على هذا النحو، وصلنا إلى النتيجة التالية :
تحتوي هذه الحكاية على خمسة عناصر إلزامية :

- ١ - وضع التوازن في البداية .
- ٢ - تدهور الوضع بسبب اختطاف الصبي .
- ٣ - الوضع المتقلقل وقد تحققت البنت منه .
- ٤ - البحث عن الصبي والعثور عليه .
- ٥ - إعادة التوازن البدئي والرجوع إلى المنزل .

لا يمكن إغفال أي واحد من هذه الأفعال الخمسة من غير أن تفقد الحكاية هويتها . يمكننا بالتأكيد تصوّر حكاية تهمل العنصرين الأولين وتبدأ بوضع متدهور من قبل . أو تهمل الاثنين الآخرين فتنتهي بالشقاء . لكننا نحس تماماً أنهما نصفان من الحلقة ، في حين لدينا هنا حلقة كاملة . ولقد أظهرت أبحاث نظرية - ثم تأكدت بدراسات تجريبية - أن هذه الحلقة تساهم في تعريف القصة نفسها : ولا يسعنا أن نتخيل قصة لا تحتوي على قسم منها على الأقل .

أما الأفعال الأخرى التي عزلها بروب فليس لها الوضع نفسه . فالبعض منها أفعال اختيارية . وقد أضيفت إلى التصوّر الأساسي . فغياب البنت ساعة الاختطاف يمكن تبريره أو عدم تبريره . وأخرى تناوبية : وواحدة منها على الأقل ينبغي أن تظهر في الحكاية . والمقصود تجسيد الفعل الموصوف في التصوّر الأساسي . فالبنت الصغيرة مثلاً تعثر على أخيها ، لكن كيف؟ بفضل تدخل من مساعد . وكان بوسعها أن تعثر عليه بفضل سرعة جريها ، أو بفضل قدرتها على التخمين ، إلخ . والمعروف أن كلود بريمون تصدى المهمة وضع بيان بالخيارات المحتملة والمتاحة في القصة بشكل عام مجرد .

لكن إذا قمنا على هذا النحو بتنظيم الأفعال الأساسية تنظيماً ترتيبياً ، لاحظنا أن علاقات جديدة قد نشأت فيما بينها : لم يعد بوسعنا الاكتفاء بالتتابع أو الاستتباع . من المسلم به أن العنصر الأول يكرر الخامس (حالة التوازن) . وأن الثالث مقلوبهما . أضف أن الثاني والرابع متناظران ومتعاكسان : يُختطف الصبي من بيته ثم يعاد إليه . إذن ليس بصحيح أن العلاقة الوحيدة بين الوحدات هي علاقة تتابع . فبوسعنا القول إن على هذه الوحدات أن تكون أيضاً ضمن علاقة تحويل . وها نحن في مواجهة المبدأين الاثنين للقصة .

هل يسع القصة الاستغناء عن المبدأ الثاني ، أي مبدأ التحويلات؟ علينا ونحن نناقش مسائل التعريف والتسمية ، أن نكون واعين لنوع من التعسف الذي يرافق تلك العمليات بالضرورة . فنحن نجد أنفسنا أمام مجموعة اتصالية من الوقائع

والعلاقات . ثم نعمل بعدئذ على تجاوز حدّ في مكان ما . وندعو كل مايقع في جانب منه : قصة ، وفي الجانب الآخر : لاقصة . غير أن كلمات اللغة التي نستخدمها ، تتمّ على فروقات دقيقة ومختلفة تبعاً لهذا الناطق بها أو ذاك . ولقد قابلت قبل وقت قصير بين القصة والوصف عبر النمطين الزمنيين اللذين يظهران فيهما . لكن بعضهم يطلق تسمية «قصة» على كتاب «في المتاهة» من تأليف روب-غريه ، الذي يقوم خلافاً لما تقدم بتعليق الزمن السردى ويطرح الأفعال المختلفة التوقيت للشخصيات بشكل متزامن . كما قابلت بين حضور علاقات التحويل وغياها ، في الأفعال الفردية . ويسعنا أن نصوغ على نحو مصطنع سرداً يكون خالياً منها . بل في وسعنا أن نعثر في بعض الحوليات على أمثلة واقعية يحكمها منطق التتابع المحض . لكنني أعتقد أننا ستفق بكل يسر على أن هذه الحوليات ليست المثلة النموذجية للقصة ، ولا رواية روب-غريه أيضاً . بل سأقول زيادة على ذلك : إن إلقاء الضوء على الفارق بين القصة والوصف أو بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل ، إنما يسمح لنا بأن نفهم السبب الذي يجعلنا نحس بأن مثل تلك القصص ، هي إلى حد ما قصص هامشية . فالملوف بالنسبة للقصة ، حتى الأكثر بساطة والأقل إعداداً ، أن تعمل بالمبدأين وعلى نحو متزامن . أما الشاهد (الحكاية) فهو العنوان الفرنسي لفيلم إيطالي حديث العهد ، يحكي عن الغرب الأمريكي ، مضيتُ ، فرميتُ ، فرجعتُ^(١) . إذ تتوارى خلف فصاحة التتابع ، علاقة تحويل بين «الذهاب» و«الإياب»!

فما طبيعة تلك التحولات ؟ يقوم التحول الذي لاحظناه حتى الآن على تغيير عبارة إلى ضدها أو نقيضها . ولنتطرق على ذلك تسهلاً اسم الفهي . لقد ألح ليفي شتراوس وغرايماس على هذا التحول إلخاحاً كبيراً ، بدراسة تنوعاته الخصوصية ، إلى حدّ يدفع على الاعتقاد بأنه الوحيد الممكن . صحيح أن هذا التحول يتمتع بنظام

(١) عاد يوليوس قيصر مكللاً بالغار . قدّم تقريراً لمجلس الشيوخ في روما عن انتصاره المخاطف ، من كلمات ثلاث ذهب مثلأ : أتيت ، فرأيت ، فنلتُ : Vemi , Voibì Vici (الترجم) .

خاص . وقد يكون مرد ذلك المكانة الفريدة التي يشغلها النفي سابقاً في منهج تفكيرنا . فالانتقال من P إلى P لا يمثل إلى حد ما النموذج لكل تغيير . لكن ليس لهذه الحال الاستثنائية أن تبلغ رغم ذلك حد الإخفاء لوجود تحولات أخرى - وسوف نرى أن عددها كبير . فيمكننا أن نلاحظ مثلاً ، في حكاية بروب التي جرى تحليلها ، تحول غمط : إنه الحظر - أي الإلزام السالب - المفروض على البنت الصغيرة من والديها ، بعدم ترك أخيها لحظة واحدة . وهناك أيضاً تحول العزم أو النية : فالبنت الصغيرة تقرر الذهاب بحثاً عن أخيها ، وبعدئذ تذهب فعلاً . والعلاقة بين الواحد والآخر هي العلاقة بين التصميم والتنفيذ . ورجوعنا الآن إلى قصتنا المأخوذة من الديكاميرون ، نستطيع أن نلاحظ فيها العلاقات نفسها . ريشار شقي في البداية وسعيد في النهاية : ذلكم هو النفي . إنه يتمنى نوال كاتيلاً ثم ينالها : ذلكم هو التحول في النمط . لكن يبدو أن علاقات أخرى تؤدي هنا دوراً أكثر أهمية . إن فعلاً واحداً يُعرض هو نفسه ثلاث مرات : هنالك أولاً مشروع ريشار لاجتذاب كاتيلاً إلى دار الاستحمام ، يلي ذلك إدراك كاتيلاً المغلوط لذلك المشهد ، وهي تظن أنها ستقع فيه على زوجها ، وأخيراً الوضع الحقيقي وقد انكشف . إن العلاقة بين العرض الأول والثالث هي العلاقة بين المشروع وتنفيذه . أما في العلاقة بين الثاني والثالث فيتعارض الإدراك المغلوط للحدث مع إدراكه الصحيح . ومن المسلم به أن تلك الخديعة هي التي تشكل محرك القصة البوكاتشية . أما الفارق الذي يفصل النمط الأول من التحولات عن النمط الثاني فهو فارق نوعي . كان المقصود في الحالة الأولى ، التعديل المنقول إلى محمول أساسي : كان معتبراً في شكله الإيجابي أو السلبي ، معدلاً أو غير معدل . يجد للمحمول البدني نفسه مصحوباً هنا بمحمول ثان ، مثل «ارتأى» أو «علم» ، والذي يعني على نحو مفارق فعلاً مستقلاً غير أنه لا يستطيع في الوقت نفسه أن يظهر وحده أبداً : فالمرء يرتقي على الدوام فعلاً آخر . هنا نرى بروز تعارض بين غمطين لتنظيم القصة : من جهة أولى غمط يمتزج فيه منطق التتابع مشفوعاً بتحويلات النمط الأول . إنه يضم إلى حد ما أكثر القصص بساطة ، ويؤدي أن أحفظ لهذا النمط من التنظيم باسم

الميثولوجي . ومن جهة أخرى فإن نمط القصة الذي نفع فيه على منطق التشابح مشفوعاً بالنوع الثاني من التحولات ، وهي القصص التي تقل أهمية الحدث فيها عن أهمية تصورنا لها ومعرفتنا بها : ذلك مايجعلني أقترح اسم المعرفي لهذا النمط الثاني من التنظيم السردى (كان بوسعنا أيضاً تسميته «علمي»).

من المسلم به أن تعارضاً من هذا النوع لايرمي إلى الانتهاء بتوزيع قصص العالم كلها على كدستين : الميثولوجية هنا والمعرفية هناك . فأننا أسعى بالأحرى لأن أوضح ، كما الحال في كل دراسة تصنيفية ، الزمر المجردة التي تسمح بتحليل الفروق الواقعية بين هذه القصة وتلك . وليست المسألة على كل حال في لزوم احتواء قصة ما حصراً ، على نمط من التحولات دون آخر . فبعودتنا إلى حكاية طيور التم ، يسعنا أن نلاحظ فيها آثار تنظيم معرفي أيضاً . فاختطاف الصبي ، على سبيل المثال ، جرى أثناء غياب البنت الصغيرة . وهذه تجهل مبدئياً من المسؤول عن ذلك ، فينفسح المجال هنا أمام بحث معرفي . لكن الحكاية تقول فقط : «حزرت الفتاة أن طيور التم قد خطفت أخاها» ، دون أن تتوقف طويلاً عند ذلك السياق . وبالمقابل فإن حكاية بوكاتشيو تركز ارتكازاً كاملاً على الجهل المتبوع بالمعرفة . أما إذا عزمنا على ربط تلك القصة ذاتها ، بذلك النمط من التنظيم السردى ، فينبغي لنا أن نبحت عن الغلبة ، النوعية أو الكمية ، لبعض التحولات ، وليس عن وجودها حصراً .

ولنلاحظ الآن بعض الأمثلة الأخرى من التنظيم المعرفي . إن عملاً مثل اقتضاء أثر غرال يعمل عادة على استباق المتتاليات التي تسرد أحداثاً مادية ، بمتتاليات أخرى يكون الحدث نفسه مذكوراً فيها على شكل نبوءة . وهذه التحولات الافتراضية ذات خصوصية في هذا النص : إنها تتحقق على الدوام ، بل أن الشخصيات تدرکہا على أنها إلزام أخلاقي . وهكذا فإن حل العقدة يروى منذ الصفحات الأولى بلسان عمّة بيرسوفال : «ذلك أننا نعرف حق المعرفة ، في هذه البلاد كما في أماكن أخرى ، أن فرساناً ثلاثة سيحفظون ، أكثر من الآخرين جميعاً ،

بشرف الاقتفاء: سيكون اثنان طاهرين والثالث عفيفاً. سيكون أحد الطاهرين: الاثنين الفارس الذي تبسّحت عنه وتكون أنت الآخر. ويكون الثالث بوهورت دوغون. أولئك الثلاثة سوف ينجزون الاقتفاء». أو أيضاً شقيقة بيرسوفال التي تنبأ أين سيموت أخوها غالاد: «ادفوني، تكريماً لي في القصر الروحي. أتدري لماذا أطلب إليكم ذلك؟ لأن بيرسوفال سيرقد هناك وترقد أنت بالقرب منه». ونرى بصورة عامة، في الجزء الثاني من الكتاب بأكمله، الأفعال المقبلة وهي تُعلن مسبقاً على لسان شقيقة بيرسوفال بالصيغة نفسها من التنبؤات الملزمة.

تلك الافتراضات التي تسبق الحدث نكتمل بأخرى نتذكرها فقط حين يكون الحدث قد حصل. فمصادفات الدرب تقود خطى غالاد إلى أحد الأديرة. فتبدأ مغامرة الدينار الذهبي. وفي لحظة انتهائها يظهر فارس سماوي ليعلم أن كل شيء كان منصوباً عليه من قبل. فيقول جوزيف: «إليكم إذن ما ستفعلونه. ضبعوا الدينار الذهبي حيث سيدفن ناسيان، لأن غالاد سيأتي إلى هنالك، بعد خمسة أيام من قبوله في سلك الفروسية - فجري كل شيء وفقاً لما أعلنه، مادمت وصلت في اليوم الخامس إلى هذا الدير حيث سيجي جثمان ناسيان». وكذلك الأمر بالنسبة لغوفان. فقد تلقى ضربة عنيفة بالسيف من غالاد فتذكر على الفور: «ها قد تحقّق الكلام الذي سمعته يوم عيد العنصرة، بشأن السيف الذي مددت إليه يدي. فقد نبّئت أنني سألتقى ضربة رهيبة به، عمّا قريب، وذلك هو السيف الذي ضربني به هذا الفارس. لقد وقع الأمر على نحو ما قيل لي حقاً».

غير أن اقتفاء أثر غرال تتميز بتحول آخر، أكثر من تمييزها بذلك التحول الخاص لافتراض «التبليغ»، وهو تحوّل معرفة هذه المرة، قوامه إعادة تفسير الأحداث السابق وقوعها. وبصورة عامة، فإن كافة الأحداث التي تتم على الأرض، تجد تفسيراً ذا طبيعة روحية، لدى مدعي الحكمة والنسك. وغالباً ما تضاف إليها ظواهر دنيوية خالصة. وعليه فحين نقرأ بداية الاقتفاء، نحسب أننا نفهم كل شيء: هاكم الفرسان النبلاء الذين قرروا الذهاب بحثاً عن غرال، إلخ،

لكن القصة تجعلنا نتعرف شيئاً فشيئاً على معنى آخر لتلك المشاهد نفسها؛ إن لانسلوت ذلك، الذي ظنناه قوياً ومستقيماً، هو آثم فاسد، وعلى علاقة فسق بالملكة غونييفر. أما ميسير غوفان الذي كان أول من عاهد على الذهاب للاقتفاء فلن ينجز ماتهده به أبداً، لقساوة قلبه ولأنه ليس منصرفاً إلى الله انصرفاً كافياً. أما الفرسان الذين استأثروا بإعجابنا في البداية فهم آثمون متمرسون وسوف ينالون عقابهم: فهم لم يقربوا كرسي الاعتراف منذ أعوام. وعادت أحداث البداية تثار مجدداً لكننا في قلب الحقيقة هذه المرة ولسنا في المظهر الخداع.

ولا ينجم اهتمام القارئ هنا عن السؤال القائل: «ماذا سيحدث بعد؟» الذي يعيدنا إلى مبدأ التتالي أو إلى القصة الميثولوجية. فنحن نعرف حق المعرفة، ومنذ البداية، ماسيجري ومن سيكلف غرال وجمن سينزل العقاب ولماذا. إنما يتولد الاهتمام من سؤال مغاير تماماً، يوجهنا من ناحيته إلى التنظيم المعرفي، وهو: ماحقيقة غرال؟ إنما تسرد هذه القصة بحثاً، مثل قصص كثيرة غيرها. لكن ما يجري البحث عنه ليس شيئاً بل معنى: إنه معنى كلمة غرال. وبما أن السؤال يتعلق بالكائن أكثر منه بالعمل، فإن استكشاف المستقبل سيبدو بلا مغزى إزاء استكشاف الماضي. وسوف يتواصل التساؤل طيلة القصة عن دلالة غرال. إن القصة الرئيسة قصة معرفة. فلا تتوقف توقفاً مثالياً قط.

يسيطر البحث عن المعرفة على نمط آخر من أنماط القصة، والذي سنتولانا بعض الحيرة من تقريره من اقتضاء أثر سان غرال: إنه الرواية البوليسية الغامضة. فمن المعروف أن هذه بُنِي داخل العلاقة الإشكالية بين قصتين: قصة الجريمة الغائبة، وقصة التحقيق الحاضرة، والتي لا يبرر وجودها سوى جعلنا نكتشف القصة الأولى. والواقع أن عنصراً منها يروى لنا منذ البداية: لقد ارتُكبت جريمة أمام عيوننا تقريباً. غير أننا لانعرف الفاعلين الحقيقيين ولا البواعث الحقيقية. ويقوم التحقيق على استرجاع الأحداث نفسها دون توقف وعلى التحقق من أكثر

التفاصيل دقة وتصحيحها، إلى أن تتكشف الحقيقة في النهاية عن تلك القصة البدئية نفسها. إنها قصة تمرين. لكن المعرفة هنا، خلافاً لما هي عليه في غرال، تتصف بأنها ذات قيمتين فقط: الصواب والخطأ. فإما أننا نعرف من القاتل أو لا. في حين أن البحث عن المعنى في غرال ذو عدد لامتناه من الدرجات الوسيطة، ولايسعنا أن نكون على ثقة، حتى في النهاية، من أنه قد اكتمل.

لو أخذنا الآن حكاية لهتري جيمس، مثلاً ثالثاً، لوجدنا أن البحث المعرفي يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة أكثر. ويجري البحث عن الحقيقة هنا، كما في الرواية البوليسية، اعتماداً على حدث مادي، لأعلى كيان مجرد. غير أننا في نهاية الكتاب، وكما في اقضاء أثر غرال، لا نجدنا واثقين من امتلاك الحقيقة: لقد انتقلنا بالأحرى من جهل أول إلى جهل أدنى. وتروي قصة في القفص على سبيل المثال تجربة فتاة تعمل في مركز البرق وينحصر اهتمامها كله في شخصين اثنين، معرفتها بهما ضئيلة جداً، هما الكابتن افيرارد وليدي برادين. إنها تقرأ البرقيات التي يتبادلها هذان الشخصان، وتفهم تتفاً من الجمل، غير أنها رغم انكبابها على تخیل العناصر الغائبة، لاتوصل إلى تشكيل صورة صادقة للشخصين للمجهولين. يبقى أن لقاءها بالكابتن شخصياً لا يقدم تسوية أكبر للأشياء: بوسعها أن ترى مظهره الخارجي وأن تراقب حركاته وتسمع صوته، غير أن «جوهره» يظل بعيداً عن اللمس، ناهيك بأكثر مما كان، وقفص زجاجي يفصل بينهما. فالحواس لاتطال إلا الظواهر، أما الحقيقة فخارج حدود المنال.

ويغدو الفهم صعباً صعوبة خاصة بفعل عاملة البرق التي تنظاها بأنها تعرف أكثر بكثير مما تعرف، حين يتسنى لها في بعض الظروف أن تستعلم من أشخاص وسطاء آخرين. وهكذا فحين تصادف صديقة لها، هي المسز جوردان التي تسألها: «كيف، ألا تعرفين الفضيحة؟» ... فإن عاملة البرق تتلأأ عند الملاحظة التالية: «لم يحصل شيء على الملأ...».

وسوف يتمتع جيمس على الدوام عن تسمية «الحقيقة» أو «الجوهر» تسمية مباشرة. فليس للحقيقة من وجود إلا على شكل متعدد المظاهر. وسوف يؤثر هذا الرأي المبتسر على تنظيم مؤلفاته تأثيراً كبيراً. ويجتذب انتباهه إلى تقنيات «وجهة النظر»، وإلى ما يدعوه هو نفسه «تلك المواربة البهية والعظيمة»^(١). فتعرض علينا في القفص إحساس عاملة البرق، المستند إلى إحساس مسز جوردان، التي تروي هي نفسها، ما استخلصته من خطيبها المستر دريك، الذي لا يعرف بدوره الكاتب افيرارد وليدي برادين، إلا عن بعد!

ويظل سياق المعرفة مرة أخرى مسيطراً في حكاية جيمس، وليس قائماً فيها باستثناء ماعده. فتخضع في القفص أيضاً للتنظيم الميثولوجي: يصاب التوازن الأول لدى عاملة البرق بالتشوش عبر اللقاء مع الكاتب. إلا أنها تعود في نهاية القصة إلى عزمها البدني على الزواج من المستر ميودج. وتقوم من ناحية أخرى، إلى جانب التحولات المعرفية حصراً، تحولات أخرى، تمتاز بالخصائص الشكلية نفسها من غير أن تعتمد على السياق نفسه (فلا يبقى تعبير «معرفي» ملائماً هنا). وتلك هي ردة الفعل أو اتخاذ موقف شخصي حيال حدث ما، بعيداً عما يسعنا أن ندعوه بـ «فرض الصبغة الذاتية». ولسوف يطور البحث عن الزمن المفقود هذا التحول الأخير حتى التضخم: سوف يُستخدم أدنى حدث في الحياة، كحبة الرمل التي تنمو حولها اللؤلؤة، مسوغاً لأوصاف مستفيضة حول الطريقة التي عاش بها الحدث هذا الشخص أو ذلك.

علينا أن نميز هنا بين طريقتين اثنتين في الحكم على التحولات: وفقاً لقدرتها التشكيلية أو وفقاً لقدرتها الإيحائية. وأنا أقصد بالقدرة التشكيلية قابلية تحويل ما، أن يشكل وحده متتالية سرديّة. وإنّا لتخيّل بمشقة (رغم أن ذلك ليس مستحيلاً) قصة لتحمّل سوى تحولات لفرض الصبغة الذاتية، والتي ستقتصر، بصيغة أخرى، على وصفٍ لحدث ما، وعلى ردود الفعل التي ستثيرها لدى مختلف

(١) وردت بالإنكليزية في النص الفرنسي: «that magnificent and masteryly indirectness»

الأشخاص . بل إن رواية بروست نفسها تحتوي على عناصر قصة ميثولوجية : إن عجز الراوي عن الكتابة سوف يتم تجاوزه . فأقرباء سوان وأقرباء آل غرمانت ، المتفردون في البداية ، سيلتهم شعلهم بزواج جيلبرت من سان لو . والنفي هو بكل جلاء ، تحوّل ذو قدرة تشكيلية كبرى . لكن ثنائية الجهل (أو الغلط) والمعرفة ، تفيد أيضاً في تأطير القصص في أغلب الأحيان . أما الطرائق الأخرى للقصة الميثولوجية فتبدو أقل قدرة (في ثقافتنا نحن على الأقل) على أن تشكل بمفردها متتاليات . وأن قصة لانتخوي إلا على تحولات كيفية لهي أكثر شبهاً بكتاب إرشادي وأخلاقي تكون المتتاليات فيه من نمط : «على فلان من الناس أن يسلك سلوك رجل صالح - إن فلاناً ليسلك سلوك رجل صالح» . وإن قصة صيغت من تحولات النية فقط ، لنتنهي إلى بعض المقاطع من قصة روبنسون كروزو : يقرّر روبنسون أن يني لنفسه بيتاً - يني روبنسون لنفسه بيتاً - يقرّر روبنسون أن يسورّ بستاته - إنه يقوم بتسوير بستاته ، إلخ .

لكن علينا أن لا نخلط بين هذه القدرة التشكيلية لبعض التحولات ، (قد نقول القدرة النحوية) وبين ما نستطيعه في قصة ما على نحو خاص ، أو ما يتمتع معناه بغنى أكبر ، أو ما يسمح بتمييز قصة تميزاً دقيقاً عن قصة أخرى . وأذكر أن أحد المشاهد الأكثر تشويقاً في فيلم حديث عن الجاسوسية The Iperess File كان قوامه أن يرينا البطل وهو يعد طبقاً من البيض المقلي . ومن الطبيعي أن تكون الأهمية السردية لتلك الواقعة معدومة (كان بوسعه أن يأكل بكل هدوء شطيرة من المرتديلا) . غير أن ذلك المشهد الثمين أضحي كأنه الرمز للفيلم كله . وذلك ما أدعوه بالقدرة الإيحائية لعمل ما . ويتراءى لي أنها بشكل خاص تحولات في الطريقة تغيّر مثل ذلك العالم المصطنع عن طريق معارضته بعالم آخر . لكنها لاتقوى إلا بمسقة ، إذا أخذت وحدها ، على إنتاج متتالية سردية مستقلة .

أما الآن وقد بدأنا نألف هذا التعارض بين مبدأ التتابع ومبدأ التحويل (ومع نفعات هذا الأخير أيضاً) ، فنستطيع أن نتساءل أن كان لا يؤول في الواقع إلى

التعارض الذي يقيمه جاكوبسون بين الكناية والاستعارة. إن هذا التقارب ممكن غير أنه لا يبدو لي ضرورياً. فمن الصعب تشبيه كافة التحولات بعلاقات تماثل، وكذلك كل تماثل باستعارة. فلا يجني التابع من شيء أيضاً إذا دعونه كناية أو تماشاً، لاسيما وإن إحدى التسميتين زمانية بشكل أساسي والأخرى مكانية. وسوف يكون التقارب إشكالياً، مادام «مبدأ التماثل يتحكم بالشعر» حسب رأي جاكوبسون، و«الشر» بخلاف ذلك، يتحرك على نحو أساسي ضمن علاقات التماس». غير أن التابع والتحويل ضروريان أيضاً للقصة، من وجهة نظرنا. ولو كان علينا إجراء تعارض بين القصة والشعر، لا يمكن لنا أن نحفظ أولاً (متفقين بشأن ذلك مع جاكوبسون) طابع الإشارة اللازم والمتعدي. وثانياً طابع الزمانية الممثل: متقطع هنا، حاضر ومستمر هناك (ذلك لا يعني لازمانية). وثالثاً طبيعة الأسماء التي تحتل مكان المسند إليها الدلالي، أو الموضوع، في كلا الجنسين: لا تقبل القصة سوى أسماء خصوصية في موقع المسند إليه، ويقبل الشعر أسماء خصوصية مثلما يقبل أسماء عامة. فيما يتصف الخطاب الفلسفي من ناحيته باستبعاد الأسماء الخصوصية وباللازمية في أن معاً. فيكون الشعر إذن شكلاً وسيطاً بين خطاب سردي وخطاب فلسفي.

لكن لنعد إلى القصة ونسأل بالأحرى هل العلاقات كلها من فعل لآخر تستجيب للتوزيع بين النمط الميثولوجي والنمط المعرفي؟ فالحكاية التي قام بروب بتحليلها تحمل عنصراً لم أتوقف عنده طويلاً. لقد التقت البنت الصغيرة، في طريقها بحثاً عن أخيها، ببعض من يُحتمل أن يعينها. فهناك الموقد أولاً وقد سألته تستعلمه فوعدها بشرط أن تأكل من خبزه، لكن البنت الصغيرة رفضت بصلف. والتقت من بعد بشجرة تفاح وساقية: «العروض مماثلة والسفاهة نفسها في الرد». ويشير بروب إلى هذه الوقائع الثلاث مستخدماً تعبير «الثلاثية». وذلك عنصر مألوف جداً في الفولكلور.

فما هي العلاقة الدقيقة بين هذه الوقائع الثلاث؟ شهدنا في التحولات أن عرضين اثنين كانا متقاربين . ويكمن الفارق في تعديل مضاف إلى المحمول . أما هنا، وفي الأفعال الثلاثة التي وصفها يروب، فنجد أن المحمول يظل هو نفسه حصراً: في كل مرة يتقدم الواحد بعرضه فيرفض الآخر بكل وقاحة . إن ما يتغير هو الفاعلون لكل عرض أو اقتراح، هو الظرفيون . وبدلاً من أن تبدو تلك العروض تحولات من واحد إلى آخر، فإنها تتخذ شكل فقرعات من وضع واحد، أو تطبيقات متوازية للقاعدة نفسها .

بوسعنا عندئذ أن نتصور غطاً ثالثاً لتنظيم القصة، فلا هو ميتولوجي ولا هو معرفي، لكن لنقل إنه إيديولوجي، ضمن نطاق أنه قاعدة مجردة، وفكرة تأتي بالتقلبات المختلفة، ولا تبقى علاقة الجمل فيما بينها علاقة مباشرة، فلا تنتقل من صيغة النفي إلى صيغة الإثبات، أو من الجهل إلى المعرفة . والأفعال مترابطة بواسطة صيغة مجردة: صيغة العون المعروض والرفض الوقح في طيور التّم . وغالباً ما يجب علينا أن نمضي بالتجريد بعيداً جداً، في سبيل العثور على العلاقة بين فعلين متميزين مادياً تمام التميز .

حاولت حيال عدة نصوص، أن أصف القواعد المنطقية، والإلزامات الإيديولوجية التي تتحكم بأحداث الكون السردية (لكن كان ممكناً إجراء ذلك أيضاً حيال كل من القصص التي أثبتنا على ذكرها). وهكذا ففي العلاقات الخطرة: يمكن لأفعال الأشخاص كلها أن تُعرض على أنها نتاج بعض القواعد البسيطة جداً والمجردة . وتحيل تلك القواعد بدورها على إيديولوجية الكتاب التنظيمية .

والأمر كذلك بشأن أدولف بنجامان كونستان . إذ يتحكم أساساً بسلوك الأشخاص هنا قانونان اثنان . الأول ناجم عن منطق الرغبة على النحو الذي يؤكد عليه ذلك الكتاب . فيمكن أن نصوغه على هذا النحو: يرغب المرء في ماليس لديه، ويولي هارباً مما لديه . وبالتالي فإن العوائق تساهم في تدعيم الرغبة، وكل عون يقدم لها يزيد بها ضعفاً . سوف تكون أول طعنة تسدد إلى حب أدولف،

حين غادرت إيلينور الكونت دو ب... حتى تأتي لتعيش بالقرب منه . والثانية حين كرسست نفسها لترعاه، على أثر الجرح الذي أصيب به . فكل تضحية تقوم بها إيلينور تثير نعمة أدولف : لم يدع أمامها أي مطعم . وبالمقابل ، حين يقرّر والد أدولف العمل على التفريق بين الاثنين ، يأتي التأثير عكسياً ، فيوضح أدولف ذلك بكل جلاء : «يمكنك حقاً، وأنت تعتقد أنك تفصلني عنها، أن تربطني بها إلى الأبد» . ويقوم المأساوي في هذا الوضع على أن الرغبة ، حتى تستجيب لهذا المنطق الخصوصي ، لا تكفي لذلك السبب عن أن تكون رغبة : أي عن التسبب في محنة الذي لا يعرف إرواءها .

أما القانون الثاني لهذا الكون ، وهو قانون أخلاقي أيضاً ، فسوف يصوغه كونستان على النحو التالي : «المسألة الكبرى في الحياة هي الألم الذي تتسبب به ، والمبتاقيزياء الأكثر براعة لاتبرئ الإنسان الذي يمزق القلب الذي أحبه» . ولايسع المرء أن ينظم حياته بهدي البحث عن الخير ، مادام في سعادة الواحد شقاء الآخر . لكن يمكن تنظيمهما انطلاقاً من فرض التسبب بأذى شر يمكن : ستكون هذه القيمة السلبية هي القيمة الوحيدة التي تتمتع هنا بنظام مطلق . وإن أحكام هذا القانون لتتفوق على أحكام الأول ، إذا ما التقى الاثنان في حالة تعارض . وذلك مايجعل أدولف يلاقي خالص العناء في أن يقول «الحقيقة» لإيلينور . «فيما أنا أتكلم على ذلك النحو ، رأيت وجهها يفرق بغتة بالدموع : توقفت ، فعدت القهقري ، فأنكرت كلامي فأوضحت» (الفصل الرابع) . في الفصل السادس ، تسمع إيلينور كل شيء حتى النهاية ، فتسقط مغشياً عليها ، ولايسع أدولف سوى أن يطمئنئها على صدق هواه . في الفصل الثامن تنهياً له فرصة لمفارقتها فلا يستغلها : «هل كان بوسعي أن أعاقبها على الهفوات التي جعلتها تقع فيها ، وأن أبحث في تلك الهفوات ، ببرود ونفاق ، عن مسوّح لأن أتخلى عنها بلا شفقة؟» إن الشفقة لتتغلب على الرغبة .

وهكذا فالأفعال المعزولة والمستقلة ، والتي يقوم بها على الغالب أشخاص مختلفون ، تتم على القاعدة المجردة نفسها ، والتنظيم الإيديولوجي نفسه .

ويبدو أن التنظيم الأيديولوجي يتمتع بقوة حجمية ضئيلة: فمن النادر أن نلاحظ قصة لا توظف الأفعال التي هي نتاج نظام آخر لديها - فتضيف إلى التنظيم الأول تنظيمًا ثانيًا. إذ يسع المرء أن يشهر منطلقاً أو إيديولوجية إلى ما لا نهاية. وليس ما يدعو مثل ذلك الإشهار لأن يسبق آخر أو يتبعه... وعليه فالأفعال الموصوفة في العلاقات الخطرة تُستأنف داخل إطار ينتمي من ناحيته للتنظيم الميثولوجي: إن الحالة الاستثنائية الناشئة تحت سلطة «الماكركين» فالون وميرتوي، سوف تستبدل بعودة إلى الأخلاق التقليدية.

لكن الحال مختلفة بعض الشيء في أدولف وفي ملاحظات من قبو، وهو نص آخر يمثل التنظيم الإيديولوجي. إن نظاماً آخر - وليس مجرد غياب الأنظمة السابقة - يتمثل فيه؛ وقوامه علاقات يمكن أن ندعوها «مكانية». حالات تكرار ونقائص وتدرجات. وهكذا فالتتابع في أدولف يلزم خطأً دقيقاً: صورة ملامح أدولف في الفصل الأول. تصاعد العواطف في الفصلين الثاني والثالث. ثم انحدارها الخفيف من الرابع حتى العاشر. وعلى كل تظاهرة جديدة للعواطف لدى أدولف أن تكون أعلى من سابقتها في القسم التصاعدي، ثم أدنى منها في التنازلي. وتغدو النهاية ممكنة بفضل حدث يبدو أنه يتمتع بنظام سردي استثنائي، إنه الموت. وفي ملاحظات من قبو، يخضع تتابع الأحداث للتصاعد ولقانون التناقض في آن معاً. فيعرض علينا المشهد مع الضابط باختصار القطبين اللذين المقدمين للراوي. وهو من بعد يُمتَهن من قِبَل زفيركوف، فيمتَهن بدوره ليزا. ثم يُمتَهن مجدداً من قبل خادمه أبولون فيقوم مجدداً بامتهان ليزا، وبشدة أعظم أيضاً. وتقطع القصة بفضل الإعلان عن إيديولوجية مغايرة، هي التي تحملها ليزا والتي تقوم على رفض منطق السيد والعبد وعلى محبة الآخرين من أجلهم فقط.

مرة أخرى نرى القصص الفردية توافينا بأمثلة على أكثر من غط للتنظيم السردية (إن أي واحد منها، في الواقع، يمكن أن يتخذ تجسيدا للمبادئ التنظيمية كلها). لكن واحداً من هذه الأنماط يُسهّل فهم هذا النص الخاص مثلاً، أكثر من الأنماط الأخرى.

ويسعنا أن نقوم بملاحظة مماثلة إذا ما غيرنا المستوى تغييراً جذرياً لنقول:
سيكون التحليل السردى مشبهاً بالإيضاح حيال دراسة بعض الأنماط من
النصوص، دون ماعداها. ذلك أن ما أقوم بتفحصه هنا ليس النص، بتنوعاته
الخاصة، بل القصة التي يمكن أن تؤدي دوراً هاماً أو معدوماً في بنية نصٍّ ما، والتي
تظهر من ناحية أخرى في نصوص أدبية مثلما تظهر في منظومات أخرى رمزية.
وإنه لأمر واقع اليوم أن الأدب لم يعد هو الذي يأتي بالقصص التي يبدو أن كل
مجتمع يحتاج إليها كي يعيش، بل هي ما السينمائيون: يقصون علينا الحكايات،
في حين أن الكتاب يتلاعبون بالكلمات... والملاحظات النمطية التي أتيت على
تقديمها لا تتعلق من ناحية مبدئية إذن بالقصص الأدبية فقط، مثلما أظهرت أمثلي
كلها، بل بالقصص من كافة الأنواع. وهي أقل انتماء إلى الشاعرية منها إلى نظام
يبدو في نظري متمتعاً بالحق الكامل في الحياة ألا وهو الحكائية.

الشعر بلا نظم

ينبغي لهذا العنوان أن يقرأ كأنه سؤال: ماذا يبقى من الشعر إن نزعنا منه النظم؟ يعلم الكل، منذ القدم، أن النظم لا يصنع الشعر، والشاهد على ذلك الأبحاث العلمية المنظومة شعراً. ويغدو الجواب أقل بساطة بكثير، إذا ما صغناه بتعابير ثابتة: إن لم يكن هو النظم فما هو؟ إنه سؤال يردفه ثان، وقد نشأ هذا الأخير عن صعوبة الرد على السؤال الأول نفسه: أهناك «شعرية» عبر ثقافية وعبر تاريخية، أم أننا سنغدو قادرين فقط على العثور على أجوبة محلية، محصورة في الزمان وفي المكان؟

بودي أن ألتفت، لأناقش هذه المسألة. صوب القصيدة الشعرية. فالشعر هو الذي يتعارض مع النظم. ويسعنا أن نتساءل، وقد استبعدنا النظم، ما قوام القصيدة، لترتقي من هناك نحو تعريف الشعرية. ويسعنا أن نقول، إن لدينا هنا ظروفاً تجريبية كاملة للبحث عن جواب على أسئلتنا.

إن تكن القصيدة الشعرية هي النموذج الأمثل للإجابة على مسألة «الشعر بلا نظم»، يكن من الحساسة أن نبدأ بالالتفاف صوب الدراسات المكرسة لهذا الجنس، وبشكل خاص نحو ذلك التاريخ المدهش والموسوعة المدهشة للجنس، ونقصد بذلك كتاب *قصيدة الشعر* من بودير إلى أيامنا من تأليف سوزان برنار (١٩٥٩)، عسانا نرى الجواب فيه مسبقاً. والواقع أن فصل «جمالية القصيدة الشعرية» مكرس تكريساً تاماً لهذه المسألة.

تري سوزان برنار جوهر الجنس ممثلاً ممثلاً كاملاً عبر تسمياته المتناقضة^(١) «إن المجموع المركَّب كله للقوانين التي تتحكم بتنظيم هذا الجنس الأصيل قائم من قبل بذرة وكموناً في تسمية واحدة: قصيدة نثرية. (...)» وتقوم القصيدة الشعرية في الواقع، لاضمن شكلها فقط بل في جوهرها، على اتحاد الأضداد: شعر ونثر، حرية وتشدّد، فوضى تدميرية وفن تنظيمي. «أما كاتب القصيدة الشعرية فهو «يرمي إلى كمال سكوني، إلى حالة من النظام والتوازن، أو إلى خلل فوضوي للكون، يستطيع أن يعمل على استخراج كون آخر من أحشائه، وأن يبدع عالماً من جديد».

مازال لدى تعريف القصيدة الشعرية، لاتعريف الشعر خارج النظم. غير أن ملاحظة أولية تفرض نفسها مع ذلك، لأنها تتعلق بسمّة مميزة لكلام سوزان برنار. وجدير بالإشارة أن نوّكد على أن هذا الجنس يتصف بلقاء الأضداد، وجدير أيضاً أن نقول إن بوسعنا أن يتوجّه بفعل مبدأ تارة ويفعل ضده تارة أخرى (الميل مثلاً نحو التنظيم أو نحو عدم التنظيم). إن التأكيد الأول ذو مضمون إدراكي دقيق، ومن الممكن إثباته أو دحضه عبر دراسة الأمثلة على نحو ما سنرى. أما الثاني فليس له من مضمون: إن P ولا P يقطعان الكون بصورة شمولية، أما القول على شيء ما إنه موصوف إما عبر P وإما عبر لا P ، فليس بقول شيء على الإطلاق. إلا أن سوزان برنار تنتقل دون تمهيد من تأكيد إلى آخر، على نحو ما لاحظنا في المجموعتين من العبارات المذكورة، وللتين تفتتحان القسم الأول من بيانها وتختمانه.

لكن هيا بنا إلى الموضوع الذي يهمننا بشكل مباشر وهو تعريف الشعر. بعد أن شرحت سوزان برنارم يتكوّن «النثر» (الواقعية، الحداثيّة، الفكاهة... ولندع أيضاً هذا التعريف جانباً) تلتفت صوب تعريف القصيدة. إن السمّة الأولى والرئيسية لديها هي الوحدة: «إنه تعريف القصيدة على أنها كلّ، وإن سماتها الأساسية هي الوحدة والتمركز». «الكلّ يعمل» جمالياً والكلّ يساهم في الانطباع الكلي، والكل يقف وقفة لاتقبل الذويان في هذا الكون الشعري الواحد جداً والمعقد جداً في آن معاً». إنه «مجموع من العلاقات وكون منظم تنظيمياً قوياً».

(١) المتناقضة oxymore كان نقول: العمل المرآو الجليد الحار... (م).

تلك العبارات التي تصف الوحدة والكلية والانسجام مألوفة اليوم لدى القارئ. غير أنه أكثر تعوداً على رؤيتها منسوبة إلى كل بنية بدلاً من أن تنسب للقصيدة وحدها. ويسعنا أن نضيف إن لم تكن كل بنية شعرية بالضرورة، فليست كل قصيدة بنيانية بالضرورة أيضاً، ضمن هذا المعنى للكلمة: المثل الأعلى للوحدة العضوية هو مثل الرومنطيقية، لكن هل يسعنا أن ندخل فيها كل «قصيدة» من غير تطبيق قهر على النص أو على ما وراء النص، أي على المفردات النقدية؟ مآعود إلى هذا في الحال.

تلاحظ سوزان برنار أن التعريف بالوحدة مغرق في العمومية (وبالتالي أليست الرواية أيضاً «عالمًا شديد التنظيم؟»)، فتضيف حينئذ سمة ثانية للقصيدة، هي تخصيص للأولى، لكنها تسمح بتمييز الجنس الشعري عن الأجناس الأدبية الأخرى: إنها علاقة زمنية ما، بل طريقة على وجه الدقة للإفلات من سيطرة الزمن. «تظهر القصيدة كأنها كتلة واحدة، أو نتيجة لانتقال الانقسام (...) ونصل هنا إلى ضرورة جوهرية، ضرورة أساسية للقصيدة: لا يمكن أن يكون للقصيدة من وجود إلا إذا اجتذبت، نحو الزمن «الراهن الأبدى» للفن، الديمومات الأكثر طولاً، وجمدت مستقبلاً متحركاً ضمن أشكال لازمنية، عاقدة اللقاء عبر ذلك مع ضرورات الشكل الموسيقي».

وإذا لم تكن تلك العبارات ذات شفافية كاملة، ورغبنا في أن نعرف ما الوقائع اللغوية التي تغطيها، علمنا أن تلك اللازمية الخصوصية هي القاسم المشترك لمتتاليتين من الطرائق. فنقع لدى انطلاقة الأولى على المبدأ الذي يبرر القافية والإيقاع أيضاً، والغائين الآن: إن التكرار هو الذي يفرض: «بنية إيقاعية على الزمن الواقعي للعمل». أما في الحالة الثانية، وبدلاً من تعليق الزمن، بصار إلى إلغاءه إما عبر التصادم بين لحظات مختلفة، وإما عبر تحطيم الزمر المنطقية (تمييز موضوع على الفور موضع تساؤل، نظراً لأن سوزان برنار تضيف هذه الكلمات مع التشديد عليها: «فالتتبع هي نفسها»). تتبدى تلك الميزة الأخيرة (أو تلك المزاي

الأخيرة) على النحو التالي: إننا «نقفز قفزة عنيفة من فكرة إلى أخرى»، و«نفتقد حسن التخلّص» ونبعثر «أشكال الترابط، وتسلسل الأفكار، وكل تماسك في الوصف وكل توالٍ في السرد: يستقر الشعراء المعاصرون، والذين جاؤوا من بعد رامبو، داخل الانقطاع، لينكروا الكون الواقعي على نحو أفضل».

لستجاوز واقعة التفكك هنا، الذي يظهر بمظهر انقسام ثان وتخصيص نوعي للتماسك والوحدة والكلية (بوساطة الزمن «الراهن الأبدي»). ولنؤجل التفحص التجريبي لهذه التأكيدات إلى وقت لاحق. إلا أننا باكتفائنا الآن بتعريف الشعري وحده، إنما نحصل على معادلته مع اللازمي. غير أن «الوسائل» المختلفة لإنتاج هذه الحالة اللازمية - أو بالأحرى السيرورات المختلفة التي يمكن أن تكون اللازمية نتيجة لها (حالات التكرار والتفكك - لا تختزل إلى تلك النتيجة الوحيدة المشتركة إلا بشكل افتراضي جداً). إن الاستنباط الذي يسمح لحالات التكرار وللتفكك أن تكون مشمولة تحت مفهوم اللازمية هو على درجة من الهشاشة كالتقياسات التي عودنا عليها «مسرح اللامعقول»: الناس فانون، الفئران فانية، إذن الناس فئران... من الفطنة أكثر ومن الدقة، ونحن ندع جانباً المبادئ الكبرى في الوحدة واللازمية، والتي لا تعود علينا بأي نفع، أن نصوغ مقولة سوزان برنار على النحو التالي: يترجم الشعري تارة بعمليات التكرار وتارة أخرى بالتفككات الفعلية. وقد يكون ذلك صحيحاً - ويمكن التحقق منه - لكنه لا يقدم تعريفاً للشعر.

أما الآن فلنلتفت صوب التطبيق العملي للقصيدة المشورة، من أجل أن نتقصى الصحة التجريبية لتلك الفرضيات، ذلك أن فكرة الشعر قائمة فيحتاج الأدبي. وقد يساعدنا في بحثنا هذا، مثلاً انثان، مأخوذان عن اثنين من مؤلفي القصائد الثرية، الأكثر شهرة.

من الطبيعي تماماً أن تكون البداية عند بودلير. ونعرف اليوم حق المعرفة أنه ليس «مبتكر» ذلك الشكل (بافتراض أن مفهوم المبتكر هذا ذو معنى)، لكنه هو الذي شرّف القصيدة الثرية فأسبغ عليها لقبها وأدخلها ضمن أفق معاصريه

وتابعه، وجعل منها نموذجاً للكتابة: جعلها جنساً بالمعنى التاريخي للكلمة. بل هو الذي جعل من عبارة «قصيدة النثر» عبارة شائعة أيضاً، لاسيما أنه استخدمها للإشارة إلى مجموعاته الأولى المنشورة. ويترسخ الأمل في إيجاد جواب على سؤالنا حين نقرأ في إهداء الديوان، إنه حلم «بمجزئة نثر شعري، موسيقي من غير إيقاع ولا قافية»: ليست موسيقى المعنى تلك والتي وُعدنا بها سوى صيغة اصطلاحية مختلفة «للقصيدة بلانظم».

إذن طرح السؤال حقاً. لكن الجواب التي تقدمه له نصوص الديوان، جواب مخيب للأمال إلى حد ما ومن النظرة الأولى على الأقل. ذلك أن بودلير، في الحقيقة، لا يكتب شعراً بلا نظم، ولا يبحث فقط عن موسيقى المعنى. إنه يكتب، بالأحرى، قصائد نثرية، أي نصوصاً تستثمر من حيث المبدأ تلاقي الأضداد (لهذا السبب يسعنا أن نرى أن الديوان الذي يتردد بودلير حيال عنوانه، جدير بأن يحمل اسم قصائد صغيرة من النثر بدلاً من تسمية سأم باريس، مع أن العنوانين يترادفان في مكان ما). يجري كل شيء كأن بودلير استخلص موضوع تسعة أعشار تلك النصوص وبنيته، انطلاقاً من الجنس الشعري النثري، أو إذا رغبتنا في رؤيا أقل إسمانية، كأنه لم يتجذب بالجنس ضمن النطاق الذي سيتيح له أن يعثر على شكل وافٍ بالغرض («مطابقة»)، من أجل موضوعية الثنائية والتناقض والتعارض. إنه يشهر إذن التسمية التي أطلقها على الجنس سوزان برنار.

ويسعنا أن نعزّز هذا التأكيد ونحن نذكر بادئ الأمر بالأشكال المختلفة التي يتخذها استكشاف الثنائية. إن عددها ثلاثة. يستحق الأول اسم الاستعدادية (يتكلم بودلير نفسه عن «الغربة»): حدث واحد موصوف، لكنه يتساقق تساققاً سيئاً مع العادات الشائعة حتى لا يسعنا الامتناع عن وضعه في حالة تعارض مع وقائع وأحداث «عادية». فالآنسة بيستوري هي الفتاة الأشد غربة في العالم، والشيطان ذو سخاء يتجاوز كل توقع (المقامر السخي). الهبة العليا مرفوضة (هبة الخجيات). والكمال لدى العشيقة يؤدي إلى مصرعها (صور عشيقات). يسمح هذا التناقض

في بعض الأحيان بمجابهة بين فاعل الإيفاض ومعاصريه: فهو لاء يعظون بالمذهب الإنساني الساذج، فيما هو يؤمن بضرورة التسبب بالألم من أجل أن تستيقظ الكرامة (فلنوسع الفقراء ضرباً!).

الشكل الثاني هو شكل الازدواجية (اجتماع الضدين). فالحدان المتعارضان ماثلان هنا، لكنهما يميزان الشيء الوحيد نفسه. وتفسر الازدواجية بطريقة عقلانية أحياناً على أنها التناقض بين ماهي الأشياء عليه وبين ما تبدو عليه: حركة تبدو نبيلة وهي وضعية (العملة المزورة، الخبل)، صورة ما لامرأة هي الحقيقة لصورة أخرى (المرأة المحرشة والعشيق الصغيرة). أما في أغلب الأحيان فالموضوع نفسه هو المزدوج، في ظاهره كما في جوهره: امرأة دميعة وجذابة في آن معاً (جواد أصيل)، مثالية وهستيرية (أيهما الصحيحة؟)، رجل يهوى وينوي أن يقتل في آن واحد (الرامي الظريف)، أو يجدد العنف والتطلع إلى الحسن في الوقت نفسه (الزجاج الشرير)، غرفة هي حلم وحقيقة في الوقت ذاته، (الغرفة المزدوجة). بعض الأماكن أو الأزمان تزداد قيمتها لأن يوسعها في الواقع أن تمثل الغموض أو الالتباس: فالأصيل على هذا النحو هو موقع اللقاء بين الضياء والظلمة (الأصيل)، أو المرفأ حيث التداخل بين الفعل والتأمل (المرفأ).

أما شكل الازدواجية الثالث والأخير، والذي نراه الأمثل نموذجاً إذا ما نظرنا إليه من بعيد، فهو النقيضة. إنه تجاوز كائنين اثنين أو واقعتين أو فعلين أو رديين، وكلها متسمة بصفات متعارضة. وهكذا لدينا الإنسان والبهيمة (مبهج)، الإنسان والطبيعة (الفطيرة) الأغنياء والفقراء (الأرامل، عيون الفقراء)، البهجة والغم (البهلولان العجوز)، الجمهرة والعزلة (الحشود، العزلة)، الحياة والموت (الرمي والمقبرة)، الزمن والأبدية (الساعة)، الأرضي والسمائي (الغريب). وأما أن تكونا أيضاً، كما بالنسبة للحالات الاستيعادية، رديين مناقضتين للواقعة نفسها، وموضوعتين جنباً إلى جنب، تخصص إحداها الجمهور في الغالب وتعود الثانية للشاعر: فرح وخذلان (الآن!) سعادة وشقاء (متعة التلويح) حقد وحب (عيون

الفقراء)، رفض وقبول (الإغراءات)، إعجاب وعلع (صلاة اعتراف الفنان)، وهكذا دواليك.

يمكن لهذه المجاورة التعارضية أن تعاش بدورها على نحو سعيد أو مأساوي: حتى الذين يتشابهون يعيشون ضمن الرفض (قنوط العجوز)، بل حتى ولد ثان «شبيه بالأول شبيهاً كاملاً جداً حتى ليتمكن الظن أنه أخوه التوأم» ينخرط ضد الآخر في «حرب طاحنة قاتلة» (الفطيرة). أما من الطرف الآخر، فالولد الغني والولد الفقير، رغم أنهما منفصلان «بقضبان رمزية» فهما يلتقيان بأسانهما «المساوية في بياضها» (لعبة الفقير). وصار بوسع الـ «أنا» أن يصرح قائلاً، على أثر هجوم عنيف على متسوك عجوز يردّ عليه بالمثل: «سيدي، أنت مساو لي» (فلنضرب الفقراء!) وعلى الرغم من أن الحلم يتعارض مع الواقع، فمن الممكن أن يغدو واقعاً مثله (التطلعات، التوافد).

نحن لانفع على هذه الثنائية الدائمة في التكوين العام فقط أو في البنية الموضوعية. فقد لاحظنا من قبل كثرة العناوين المصاغة من تجاورات تعارضية: الأحمق وفينوس، الكلب وزجاجة العطر، المرأة المتوحشة والعشيق الصغيرة، الحساء والغيوم، الرمي والمقبرة. وتنتمي أخرى انتماء واضحاً للازدواجية (بل دون الكلام عن الذين يكتشفونها في أغراض مثل المرفأ أو الأصيل): ومثلها الغرفة المزدوجة، أيتهما الحقيقية؟، المرأة. وتتأرجح العبارات نفسها في الغالب بين الحدين المتعارضين: «المرأة العذبة والمنقّرة»، «الكثير من المباحج، الكثير من الآلام» (الرامي الظريف). «صرّة من الفضلات» و«عطور رقيقة» (الكلب وزجاجة العطر). أو تلك العبارات التي تتوالى في البهلوان العجوز: الفرع في كل مكان، والريح والخلاعة، والتحقق في كل مكان من توفّر الخبز للأيام المقبلة. وفي كل مكان انفجار الحيوية المسعور. هنا البؤس المطلق، هنا البؤس المتريّ بزيّ غريب، فيرتدي أسماً مضحكاً ليبلغ الهول الذروة... أو هذه العبارات الأخرى في الحشود الكثيرة والعزلة حدان متساويان وقابلان للتحويل بالنسبة للشاعر النشيط والخصب. فالذي لا يجيد كيف يملا عزله بالناس، لا يجيد كذلك أن يكون وحيداً وسط حشد منهمك في العمل. هنالك نصوص بحالها بنيت على تناظرات

كاملة، وهكذا تتألف الغرفة المزدوجة من تسعة عشر مقطعاً، تسعة منها للحلم وتسعة للواقع، يفصل بينها مقطع واحد يبدأ بكلمة «لكن» ... وكذلك الأمر في المجنون وفيونوس : ثلاثة مقاطع للفرح وثلاثة للغم، ومقطع سابع في الوسط يقول : «يبد أنني لمحت في تلك البهجة الشاملة كائناتاً مغموماً». بل إن الإهداء نفسه للديوان يصور، أكثر مما يصوغ نظرية، ذلك اللقاء الدائم بين الأصدقاء، عبر الانزلاق، داخل العبارة نفسها، من الصيغة الشعرية إلى موضوع المدينة الكبيرة، اللذين يعدّهما بودلير معاً السمة المكوّنة للقصيدة الثرية.

هذا وانتظام تلك المتناقضات يبلغ حدّاً يجعلنا ننسى أن المقصود تعارضات وتناقضات وتمزقات يمكن أن تغدو مأساوية. والتقيضة لدى بودلير مغطاة ضمن منظومة من التطابقات، وليس ذلك فقط لأن القصيدة الثرية المتناقضة تتساقق بشكل كامل مع التناقضات التي تستحضرها. ومهما يكن الموضوع أو الشعور الموصوف، فإنه ينتهي بالاندماج في تعددية من الأصدقاء، مثل حال تلك المرأة «الأضاليا»^(١) المجازية، التي يحلم بودلير في قصيدة الدعوة إلى السفر بأن يعثر لها على بلد يشبهها فيكون إطاراً لها : «أئن تكونني محاطة داخل مجازك، ألا يسعك أن تتزوجي كي تتكلمي مثل الصوفيين، في «المراسلة» الخاصة بك؟» فلننظر بإعجاب إلى تعدد التشابهات: يجد المجاز ذو الحدود الأربعة (المرأة في البلد هي الصورة ضمن الإطار) إنه مدعم بتماثل بين الأغراض المتجاورة: ينبغي للإطار أن يشبه الصورة، وأن يشبه البلد المرأة، من غير أن ننسى أن الصورة هي صورة المرأة، وهي تشبهها بأمانة (لا ينقص سوى التماثل المباشر بين إطار اللوحة والبلد). ليس مثل ذلك التوازم التفضيلي استثنائياً بشكل مطلق في كَوْن بودلير الشعري، سواء كتب شعراً أم نثراً، ويَعْمَل من غير شك تصويراً جيداً لما كانت سوزان برنار تدعوه «مجموع العلاقات في كَوْن منظم تنظيماً قوياً». ولا يحول ذلك أن يكون تمجابه الأصدقاء تحديداً، هو الذي يشكل وحدة الديوان البودليري.

(١) أو الدعلية: جنس زهر من المركبات الأنثوية : Dahlia

إن الصلة بين القصيدة النثرية من ناحية، والتضاد الموضوعي من ناحية أخرى، لا تقتصر فقط على هذا التشابه في البنية. فنحن نعرف كم هو كبير عدد القصائد التي تتخذ من عمل الشاعر موضوعاً لها، مضيئة على هذا النحو علاقة المشاركة إلى التماثل: صلاة اعتراف الفنان، الكلب وزجاجة العطر، الحشود، البهلوان العجوز، الإغراءات، حب الطولين، ضياع الهالة، وغيرها كثير. لكن ما يسترعي النظر أكثر، أن التضاد المذكور مؤلف من «النثري» ومن «الشعري» تحديداً، ليس بالنظر إليهما هذه المرة على أنهما زميرتان أدبيتان، بل على أنهما من أبعاد الحياة والعالم. أليس الشاعر هو الذي يحلم بالغيوم في حين يسعى الآخرون لإعادة إلى الأرض، ليكون أكثر قريباً من الحساء المبتذل (الحساء والغيوم، الغريب)؟ أليس العيش شاعراً عيشاً في الوهم («مهما أكن شاعراً، فلست بفرّاً إلى الحد الذي تذهب بكم إليه الظنون»، المرأة المرحشة والعشيقة الصغيرة)؟ وأعيش مثل أولئك المتشردين الخالين البال، المتحررين من القيود المادية، والذين يعجب بهم الطفل الذي يقول الشاعر بلسانه: «راودتني فكرة غريبة هنيئة أنه يمكن أن يكون لي أخ أجهله أنا نفسي» (النزاعات). ألا يتعارض «العبء الرهيب» للحياة على نحو محدد مع الانتشاء «بالخمر أو بالشعر أو بالفضيلة» (انتشوا)؟ أليس هو نشر الحياة الذي نكرس له النهار كله، أملاً في أن نقوى على موازنته في هدأة الليل، بنشاط شعري خالص: «ربي وإلهي، هبني النعمة لأنظم بعض الأبيات الجميلة التي تبهن لي أنا، على أنني لست الأخير بين البشر» (في الساعة الواحدة صباحاً)؟

تؤكد قصيدة النثر على ذلك التواصل بين المخططين، الموضوعي والشكلي، بقوة أكبر من سواها: إنه الصولجان. الصولجان عصا، أو غرض، يستخدم في الاحتفالات الدينية. هذه الازدواجية، المألوفة جداً مع ذلك، تشكل نقطة الانطلاق للنص، حيث يرد أولاً وصف الصولجان «وفقاً للمعنى الأخلاقي والشعري»، ومن ثم الوصف «المادي». فالصولجان إذن، غرض ازدواجي، مثل المرفأ ومثل الأصيل، لاسيما أنه شعري وروحي من جهة، ونثري ومادي من جهة أخرى. تضاف بعدئذ مقولة ثانية، هي مقولة المستقيم والمنحني. أما بعد، وكان العلاقة بين

الشعر والفن ليست واضحة وضوحاً كافياً، وأن قياس البنية لا يكفي، فيتبع طرح معادلة مباشرة: الصولجان، هو عمل الفنان نفسه. «الصولجان تمثيل ازدواجيتك المدهشة، أيها المعلم القدير المجلّ» (إهداء النص إلى ليست List). «أيها الخط المستقيم والخط المزخرف، أيتها النية والتعبير، يا شدة العزيمة، وتعرّج الفعل، ووحدّة الهدف، وتنوع الوسائل، ومزيج العبقرية الجبار غير المنقسم، من هو المحلّ الذي ستواتيه الشجاعة المزرية على تقسيمكم والفصل فيما بينكم؟» إن الصولجان، مادياً وروحياً، يساهم مساهمة أولى في النثر والشعر؛ وهو الآن، مع انصهار المستقيم والمنحنيات، رمز للمضمون والشكل في الفن - مستمراً على نحو غودجي في النثري وفي الشعري. فهل يسعنا أن نحلم برمز للقصيدة النثرية نفسها أفضل من الصولجان؟

تلك هي وحدة قصائد صغيرة من النثر لبودلير، وتلك أيضاً هي الفكرة التي توحى إلينا بها تلك القصائد عن الشعر. نحن نلاحظ أن ليس في تلك الفكرة ما يدهش؛ فلا يواجه الشعر هنا إلا ضمن اتحاد المتناقض مع النثر، وليس هو بأكثر من مرادف للحلم والمثل الأعلى والروحي - بل تحدونا الرغبة في أن نقول، من غير حشو: ومرادف للشعري - فالشعري إذن، إذا ما استندنا إلى بودلير نفسه، زمرة موضوعية خالصة، تضاف إليها ضرورة الإيجاز. وبالتالي فالنص الذي يمكن أن يكون سردياً ووصفياً على الصعيد نفسه، مجرداً أو حسيّاً، ينبغي له أن يظل قصيراً، ليكون نصّاً شعريّاً. هذه القاعدة التي وضعها إدغار آلان بو، أدركها بودلير سمة أساسية للمجنس («نستطيع أن نقطع حيث نشاء، أنا أقطع أحلامي وأنت ماتخط، والقارئ قراءته. ذلك أنني لا أعلّق الإرادة الجامحة لهذا الأخير بخيط لا ينتهي، لحبكة لا طائل وراءها»، ورد ذلك في إهداء الديوان). القصيدة موجزة، الشعرية أثيرة: كان ذلك كل شيء لولا أنه ينبغي أن نضيف «عمل» التطابقات المذكور سابقاً، والذي هو في التاج سواء في القصائد الصغيرة النثرية أو في أزهار الشر. ولقد صور بودلير عبر هذه السمة الأخيرة، فرضية سوزان برنار الأولى، تلك التي تحدّد هوية الشعري مع الرضوخ لمبدأ التشابه.

لكن لنتناول مثلاً ثانياً قريباً كل القرب من بودلير، سواء تاريخياً أو على الصعيد الجمالي: الومضات لرامبو. إنما كتبت تلك النصوص ثراً، وليس من يجادل في الوقت نفسه في صفتها الشعرية. وإذا كان رامبو نفسه لم يصفها بـ «قصائد نثرية» فإن قراءه فعلوا ذلك، وحسبنا هذا كي نبقى عليها لأنها ملائمة لمناقشتنا.

لنبداً بيئة منفعية: لا تُدار الكتابة الرامبوية بمبدأ التماثل، الذي يمكن أن نراه في مؤلفات بودلير. وإذا كانت السيادة للمجاز، للاستعارة لدى بودلير، فإنها غائبة هنا عفاً شبه تام. فحالات التشبيه، حين تكون هنالك حالات تشبيه، لا توضح أي تماثل كان؛ إنها حالات تشبيه غير معللة على نحو ملائم. «بحر السهرة مثل نهدي إميللي» (السهرة): غير أننا نجهل كل شيء عن إميللي، إذن نحن لن نعرف أبداً كيف هو بحر السهرة. «ذلك أمر يسير مثل عبارة موسيقية» (الحرب): لكن العبارة الموسيقية ليست، حسب معرفتنا، تجسيدا لليسر أو السهولة، ومن ناحية أخرى فإن النص الذي يسبق ذلك التشبيه، وهو المفروض أنه سيوضحه، بعيد هو أيضاً عن كل سهولة. «حكمة مزدرة مثل الفوضى» (حيوات ١): لدينا هنا ضدان يجتمعان على الازدراء الذي يثيرانه. «غطرسة أشدّ تسامحاً من أفعال المحبة الضائعة» (عبقرية): مجهولان أيضاً يجري التقريب بينهما عبر مجهول ثالث... توضح هذه التشبيهات عدم التماسك في العالم المذكور، بدلاً من المساهمة في تأسيس عالم قائم على التماثل الشامل.

وإذا ما شئنا حقاً أن نعثر على استعارات لدى رامبو، فسوف نقع على كنايةات. غير أن الكنايةات لا تخلق عالماً من التطابقات. وليس الأمر بمؤكد، إذ يسعنا أن ندافع قائلين، أنه مثلما أجزاء الجسم تلك أو خصائص الأغراض التي ننحو في البداية للتعبير عنها بالمجاز المرسل، تتكشف في النهاية عن إنهاء أجزاء أو خصائص حرفية، لا تخيلنا إلى أية كلية، كذلك الأمر إذن في هذا العالم الممزق أو المقزّم الذي تستحضره حرفياً عبارات رامبو، فهو لا يستدعي أي استبدال منظم. ومع ذلك يظل إغراء الشعور بنداء نحو الخيال التعريضي إغراءً كبيراً، حتى لو لم

نعرف على الدوام أن نحدد على وجه اليقين نقطة وصول التعريض . فحين نقول :
«إن لهجتنا الإقليمية تغطي على البطل» (ديمقراطية) ، نجعلنا عاداتنا اللغوية نبذل
المقام : اللسان يقوم للكلام مقام الآلة ، للضجة التي يحدتها . وكل واحد من
الأفعال يستدعي فاعله في وقت ثان . وحين نسمع قول : «الرمل ... الذي غسلته
السماء» (عاصمي) أو قول «رمال الحرف وطنته أقدام كافة للمجرمين وكافة المعارك»
(صوفي) نشعر مجدداً بالانطباع بأن استخدام التعريض من نمط فاعل وفعل أو فاعل
ومكان للفعل ، ذو دور ظاهر في غموض العبارة .

إن إحدى مزايا الأسلوب المعروفة جيداً في نصوص رامبو ، تنساق بدورها
لتتعلق بالحركة الإيهامية : فالشاعر يصف توهّمات بصرية كأنها وقائع : إن شيئاً
قائماً فوق ، يصعد داخل لوحة . وإن كان في الأسفل فهو يهبط . لكن أليس هذا
المقطع إيهاماً بصورة الشيء الممثل ، عبر التجاور لاعتبر التشابه ؟ وعلى هذا النحو :
في الغابة «كاتدرائية تنحدر وبحيرة ترتقي» (طفولة ٣) وأن يترأى «فوق مستوى
أعلى الحروف الصخرية بحر هائج» (مدن ١) وأن «هناك من يلعب بالبرق
في أعماق المستنقع» (أمسية تاريخية) أما التحول فمعمل في بعد الطوفان :
البحر يتدرج في الأعلى مثله على اللوحات الجدارية . إنه أيضاً الإيهام الذي
يبدو لي مسؤولاً عن عبارات مثل «المراعي الفولاذية» (صوفي) «العيون ...
ثلاثية الألوان» (جولة) ، «السهول المغلغلة» (حيوات ١) «الريف الحامض» ،
الطفولة المتسولة» (حيوات ٢) «النظرات الملائ بطواف الحجاج» (طفولة ١) أو تلك
إلجمل العجيبة : «النبلاء المتوحشون يطردون حولياتهم» (مدن ٢) «آل رولان
يوتقون بجرأتهم» (مدن ٢) ، «مشاهد غنائية ... تنحني» (مشاهد) «مصاييح السهرة
وسجاجيدها تضحّ صخباً كالأمواج» (سهرات ٣) أو : «ألاحظ تاريخ الكنوز
التي وجدقوها» (حيوات ١) .

فيذا كانت الومضات شعرية ، فليس مصدر ذلك إذن أنها «منظمة تنظيمياً
شديداً ، ضمن المعنى الذي اتخذته العبارة في السياق البوديري ، ولا بسبب طابعها

المجازي (فالإيهام مشهور بأنه ثري). ليس ذلك على كل حال ماينسب إليها عادة . ولقد رأينا كيف كانت سوزان برنار تجعل اتجاه القصيدة الأساسي الثاني ينطلق من قصيدة رامبو الثرية : التشوش والتقطع ونفي الكون الواقعي . ويسعنا أن نقول باختصار : إن نص رامبو يأبى العرض ؛ ومن هنا جاءت شعرية . لكن مثل هذا التأكيد يتطلب بعض التفسيرات ، لاسيما مايتعلق بالطابع العرضي للنصوص الأدبية .

إن اتين سورويو هو الذي طرح في مراسلة الفنون (١٩٤٧-١٩٦٩) وبطريقة غاية في الوضوح مسألة العرض في الفن ، جاعلاً منها سمة تمييزية وتمطية . فهناك ، في واقع الأمر ، وإلى جانب الفنون التمثيلية ، فنون أخرى ليست كذلك ، فيطلق عليها سورويو تسمية «تقديمية» . إن كافة الخاصيات الصرفية أو غير الصرفية ، متلازمة مع الموجود سونيتة «ومع الموجود كاتلدراية» مثلما هي متلازمة مع فاعلها ، فتلك الخاصيات تساهم في بنيانهما . أما في الفنون التمثيلية فهناك نوع من التشطير الأنطولوجي ؛ تعددية من فواعل التلازم تلك . (...) إن تلك الثنائية من فواعل التلازم الأنطولوجية - العمل الأدبي من ناحية والموضوعات التمثيلية من جهة أخرى - هي التي تميز الفنون التمثيلية . أما في الفنون التقديرية فالعمل الأدبي والموضوع يمتزجان . إن العمل الأدبي التمثيلي يثير إلى حد ما ، إلى جانبه وخارجاً عنه (أو خارجاً عن جسمه على الأقل وفيما وراء ظواهره ، رغم خروجها منه ودعماً منه) ، عالماً من الكائنات والأشياء التي لايسعها أن تمتزج معه . فينجم عن ذلك هذا الانقسام الكبير للفنون إلى «مجموعتين متميزتين» ، «مجموعة الفنون التي يطرح فيها عالم النتاج الأدبي كائنات متميزة عن النتاج نفسه تميزاً أنطولوجياً . ومجموعة الفنون التي يفسر فيها التمثيل الشبهي للمعطيات ، النتاج الأدبي من غير أن يفترض فيها شيئاً آخر سواها .

ومع ذلك فحين يلتفت سورويو صوب الميدان الأدبي ، يغدو ملزماً بإثبات تناظر في جدول حول «تطابق الفنون» : لاوجود حقاً لأدب «تقديمي» ، أو لأدب

من الدرجة الأولى . فالصيغة الأولى للأدب ستكون «زخرفة السواكن والصائتات، «ونغمتها» (...) وإيقاعها، وبشكل أوسع، الحركة العامة للعبارة، ودائرة الكلام، وتعاقب الدوائر، إلخ». ذلك «الحيز الابتدائي» (الذي يظهر فيه مبدئياً فن ناجم عن تجميع موسيقي إلى حد ما للمقاطع، من غير أي قصد دلالي، إذن من غير استحضار تمثيلي) هو حيز غير مشغول من الناحية العملية، باستثناء «عروض خالص» ليس له من وجود فئاً مستقلاً: إنه متورط فقط في الشعر، بصفة شكل ابتدائي لفن من الدرجة الثانية في الواقع». يتيح مثل هذه الملاءمة للرمز أن يعارض الشعر بالشر (على هذا النحو يردّ به سورويو على السؤال الذي أطرحه في هذه الصفحات)، لكنها لا تؤدي، على كل حال، إلا دوراً هامشياً بالنسبة للجماعة الأدبية: Lautdichtung الدادائيين، ومصطلحات المستقبلين الجديدة، والشعر الحرفي أو المحسوس. ويعود السبب في ذلك، حسب سورويو، إلى الفقر الموسيقي في أصوات اللغة، مقارنة مع الموسيقى بحد ذاتها. ويسعنا أن نضيف الفقر البصري للحروف، مقارنة مع مجموع الوسائل التي في متناول التصوير.

يبدو ذلك كله غاية في الصحة، إلا أننا نبدي أسفنا على أن التمييز بين التقديم والتمثيل يأتي بنتائج هزيلة جداً وهو يطبق على الميدان الأدبي. حتى ليسعنا أن نتساءل إن كان التفسير هو الملائم حقاً للحقل الأدبي، وإن لم يكن يتلاءم أكثر مع ما ليس سوى مادة للأدب، ونقصد بذلك اللغة. بل يكتب سورويو نفسه قائلاً: «أما الأدب ... فيستعير إشارات مجتموعها من نظام قائم تماماً خارجه: اللغة». ليست الأصوات «الشكل الابتدائي» للأدب، بل الكلمات والعبارات، وهذه لها من قبل دال ومدلول. فلا يكون الأدب «التقديمي» كذلك فقط حيث لا يعود الدال شفافاً ومتعدياً، بل هو الأدب الأكثر أهمية كمياً ونوعياً حيث المدلول يكف أيضاً عن أن يكون كذلك. فالمراد إذن أن نطرح على بساط البحث التسلسل الآلي الذي أتيت على ذكره قبل قليل («من غير أية نية في الدلالة، وبالتالي في الاستحضار

التمثيلي»)، بحثاً عن احتمال وجود مشكل من الكتابة تكون الدلالة هي المائلة فيه حقاً وليس التمثيل . أدب التقديم هذا هو الذي نُصوّره ومضات رامبو، ففي ذلك الطابع التقديمي يكمن شعرها .

كثيرة هي الوسائل التي يستخدمها رامبو لهدم الوهم التمثيلي . إنها تمتد من التعليق الإيضاحي فوق اللغوي، كما في عبارة البربري الشهيرة : «الجناح المشار من اللحم الدامي فوق حرير البحار والأزهار القطبية الشمالية» ؛ (ليس لها وجود) إلى العبارات اللانحوية بكل صراحة، والتي لن يتاح لنا أبداً أن نفقه معناها، كالعبارة التي تختتم **العاصمي** : «في الصباح وأنت معها، تتخبطان وسط التماعات الثلج، وتلك الشفاه الخضراء وكتل الجليد والأعلام السود والإشعاعات الزرق، والعطور الأرجوانية لشمس القطبين - قوتك» . وتقع بين الاثنين سلسلة من الأساليب تجعل التمثيل غير أكيد ثم تجعله مستحيلاً .

وهكذا فالعبارات غير المحددة والتي تملأ أكثرية **الومضات** لا تحول دون أي تمثيل، لكنها تجعله غير دقيق إلى الحد الأقصى . فحين يقول رامبو، في نهاية **بعد الطوفان**، إن «الملكة الساحرة التي توجّع الجمر في إناء من الفخار، لا ترغب قط في أن تقص علينا ما تعرف وما تجهل» نلاحظ بوضوح حركة ملموسة تؤديها شخصية نسائية، غير أننا نجهل كل شيء عن هذه الشخصية نفسها، أو عن علاقاتها مع ماتقدم (**الطوفانات**)، ومن الطبيعي أننا نجهل «ما نجهل» . كما أننا، على النحو نفسه، لن نعرف شيئاً عن «**الطفلين المخلصين**» وعن «**الدار الموسيقية**» وعن «**العجوز الوحيد الهادئ والوسيم**» الذي تتكلم عنه قصيدة **عبارات**، لن نعرف شيئاً أكثر كذلك عن الشخصيات الأخرى في **الومضات** . فتللك الكائنات تنبئ ثم تختفي مثل الأجسام السماوية في ظلمة الليل، لمّة ومضة . ولعدم التواصل تأثير مشابه : فكل كلمة يمكن أن تستثير تمثيلاً لكن مجموعها لا يشكل كلاً، فيبحثنا إذن على أن نقف عند حدود الكلمات . «ارتعشت الفراء والظلال لطفولة هيلين - وارتعش ندي

الفقراء والخرافات السماوية» (فيري Fairy): إن التعددية نفسها لهذه المواضيع تصنع المعضلة، وكل واحد يجعل كل موضوع سابق له غير واقعي. وينطبق القول نفسه على كافة الكلمات الظرفية في العبارة الواردة في العاصمي، أو تلك العبارة الأخرى من النص نفسه، حيث هنالك «دروب تحفّ بها تشبيكات حديدية وجدران» و«الأزهار الشنيعة» و«الخانات التي لم تعد تفتح البتة» هنالك أميرات، وما لم تكن مرهقاً جداً فدراسة الكواكب - السماء». قد يكون ذلك هو السبب الذي يجعلنا مدفوعين دوماً لإجراء تحريك على الكلمات في نصوص رامبو، بهدف العثور على ترابط منطقي لها.

وهناك أساليب أخرى لاجتماع التمثيل غير مؤكد فقط، بل نجعله في واقع الأمر مستحيلاً. فلدينا متناقضات عصية على الفهم وعبارات متناقضة. والوضع كذلك في الإطار المتبدل للبيان، حيث نادراً ما تثبت «أنا» و«أنت»، و«نحن» و«أنتم» من بداية النص إلى نهايته (على سبيل المثال، في بعد الطوفان جولة، حيوات ١، صحوة نشوة، العاصمي، الفجر)، فهل ذلك «الكائن الجميل» من خارج الموضوع أم من داخله، وهو يقول في الخاتمة: «عظامنا اكتسبت بجسد جديد عاشق» (Being Beauteous)؟ والأمر هو نفسه فيما اعتاده رامبو من وصف خصائص الأغراض أو أجزائها من غير تسميتها البتة، فلا نعرف حقاً ما المقصود أو المراد. وليس ذلك صحيحاً فقط في نصوص مثل H، الذي يتخذ شكل لغز حقيقي، بل في نصوص عدة أخرى، تشهد عليها في الغالب حيرة النقاد. إن ذلك الاهتمام بالخصائص، على حساب الأشياء التي تميزها تلك الخصائص، هو الذي يولد لدينا الانطباع بأن رامبو يستخدم دوماً التعبير الدال على النوع، مفضلاً ذلك على الاسم نفسه، فيلون نصوصه بتجريد شديد. فما هو «البذخ الليلي» تحديداً في الخشرد، و«البذخ الفريد» في عبارات؟ و«السخاء السوقي» أو «ثورات العشق»

في حكاية ؟ ما «عشب الصيف» و«الفسق الجاد» في تقوى ؟ و«مضايقاتي» و«ذلك
الباس الحسيس» في عبارات ؟ و«التألفات الثمينة» و«التأثير البارد» في فيري ؟
و«حالات الهلع الانتصابية» و«الشعوذة البرجوازية» في مساء تاريخي ؟ كما يؤثر
رامبو أيضاً المكمّات^(١) الشمولية كما لو كان مشرعاً: «كائنات من الطبايع كلها
قامت بتلوين المظاهر كلها» سهرات ٢. «الطبايع كلها لونت شكلي الخارجي،
(الحرب)، إلخ.

هذا التحليل لسقوط التمثيل في الومضات ، والذي سترجع تفصيلاً في
واحد من الفصول اللاحقة ، يمكن أن نواجهه بحجتين . ليس صحيحاً أولاً أن
نصوص الومضات كلها ، وكافة العبارات في كل نص منها ، تساهم في ذلك الميل
نفسه : فإذا كان التمثيل يسقط غالباً ، فغالباً أيضاً ما يكتمل . ومن ناحية أخرى
فالمميزات الفعلية نفسها المساهمة في ذلك السقوط ، يمكن أن نثر عليها خارج
الأدب ، فما قولنا خارج الشعر : في نصوص مجردة وعامة أيضاً .

إن الجواب على هذين التفتيدين هو نفسه لحسن الحظ . فالتعارض بين تقديم
وتمثيل بواسطة اللغة لا يقع بين صنفين من البيانات بل بين زمرتين اثنتين . فيمكن
للغة أن تكون شغافة أو كتيمة متعددة أو لازمة . لكننا هنا أمام قطبين قصيين ، فيما
تقع البيانات الملموسة إذا صح القول في مكان ما بين الاثنين على الدوام ، وليست
سوى أكثر قرباً إلى هذا القطب أو ذاك . وليست الزمرة في الوقت نفسه معزولة
البتة ، فتلاؤمها مع أخريات هو الذي يجعل من رفض التمثيل مصدر شعر في
الومضات : إن النص الفلسفي ، على سبيل المثال ، الذي لا «يمثل» هو أيضاً ،
يحافظ على التماسك ضمن مستوى معناه نفسه . إن الطابع «التقديدي» هو الذي
يجعل تلك النصوص شعرية ، ويسعنا أن نمثل النظام النمطي المستبطن من قبل قرار
رامبو ، رغم أنه لم يكن يلدي بشيء من ذلك ، على النحو التالي :

(١) مُحدّدات الكمية quantificateurs

نظم	نثر	
شعر	قصيدة نثرية	تقديم
ملحمة، سرد ووصف منظومان	تخيّل (رواية، حكاية)	تمثيل

يعيدنا هذا إلى نقطة انطلاقنا . فاللازماتية التي رغبت سوزان برنار في أن تجعل منها جوهر الشاعرية، ليست سوى نتيجة ثانوية لرفض التمثيل عند رامبو، ورفض نظام التطابقات عند بودلير . نحن إذن نتجنّى على الوقائع حقاً، برغبتنا في أن نأتي إليها بهذا وذاك . ولكن حتى إذا كانت نصوص الشعارين اللذين تفصل بينهما أعوام معدودة، ويكتبان اللغة نفسها ويعيشان المناخ الفكري نفسه، السابق للرمزية، قد وصفت (من قبلهما أو قبل معاصريهما) بأنها «شعرية» لأسباب مختلفة إلى ذلك الحد ومستقلة أيضاً، أفلا يجدر بنا أن ننزع إلى الموضوع: ليس هنالك شعر، لكن هنالك، وسيظل هنالك مفاهيم متنوعة عن الشعر، وليس فقط من عصر لآخر أو من بلاد لأخرى بل من نص لآخر أيضاً؟ إن التعارض بين التقديم والتمثيل تعارض شامل و«طبيعي» (فهو مدوّن في اللغة) . لكن مطابقة الشعر مع الاستخدام «التقديمي» للغة واقع محصور تاريخياً ومحدّد ثقافياً: إنه يدع بودلير خارج حدود «الشعر» . يبقى أن نتساءل - لكننا نرى أي عمل تمهيدي يقتضيه الجواب - إن كان هنالك على الأقل تناغم بين كافة الأسباب على اختلافها، والتي مكتنتا فيما مضى من أن نصف نصاً بأنه شعري . إن بياننا أن ذلك التناغم ليس حيث كنا نعتقد، وإن صياغة عدد من تلك الأسباب على نحو أكثر دقة، يشكلان الهدف المحدود للصفحات السابقة .

مدخل إلى المقنع

I

ذات يوم من القرن الخامس قبل الميلاد، تنازع اثنان من أهالي صقلية؛ وانتهى النزاع بأضرار. فمثلاً في اليوم التالي أمام السلطات التي من شأنها أن تحدد المعتدي. ولكن كيف الاختيار؟ فالنزاع لم يحصل أمام أعين القضاة، الذين لم يسمعهم أن يروا ليثبتوا من الحقيقة: فالخواس عاجزة ولا يبقى سوى وسيلة واحدة: الإصفاء لأقوال المتخاصمين. بدأ موقف الطرفين نتيجة هذا الواقع، وقد طرأ عليه تعديل: لم يعد المراد قول الحقيقة (فذلك مستحيل) بل مقاربتها، وإعطاء انطباع عنها. وسوف يكون ذلك الانطباع قوياً على قدر المهارة في السرد. فلم يعد الهام، من أجل ربح الدعوى، حسن التصرف السابق، بل حسن الكلام. وسوف يقول أفلاطون بمرارة: «في واقع الأمر قلماً يُلقون في المحاكم بالأقوال الحقيقية، بل للإقناع، والإقناع ينتمي إلى ظاهر الحق». لكن نتيجة لذلك، يكف السرد والحديث عن أن يكونا ضمن وعي المتكلمين، انعكاساً خاضعاً للأشياء، من أجل اكتساب قيمة مستقلة. إذن ليست الكلمات مجرد أسماء شفاقة للأشياء، فهي تشكل كياناً مستقلاً، تديره قوانينه الخاصة، ويمكن الحكم عليه لذاته. وتتجاوز بأهميتها أهمية الأشياء التي كانت منوطة بجعلها تنعكس عليها.

لقد شهد ذلك النهار الولادة المتواقفة لوعي الكلام، ولعلم بصوغ قوانين الكلام هو علم البيان، ولمفهوم المقنع الذي جاء ميلاً فراغاً بين تلك القوانين وبين مسار الاعتقاد بأنه خاصة الكلام التكوينية: إسناده للواقع. أعطى اكتشاف الكلام نتائجه الأولى بسرعة: النظرية البلاغية وفلسفة كلام الصوفيين. لكن سوف تجري المحاولة من بعد لتناسي الكلام، والتصرف كأن الكلمات ليست مجدداً سوى الأسماء الطيبة للأشياء. سوف تجري المحاولة طيلة خمسة وعشرين قرناً لترسيخ الاعتقاد بأن الواقع سبب كاف للكلام. كما ينبغي طيلة خمسة وعشرين قرناً، ومن غير توقف، استرجاع الحق في إدراك الكلام. أما الأدب، الذي يرمز رغم ذلك إلى استغلال الخطاب، فلم يكن بكاف للتغلب على فكرة أن الكلمات تعكس الأشياء. وبقي ذلك المفهوم للكلام الظل، ذي الأشكال التي ربما تتغير، لكن ذلك لا يحول دون أن تبقى النتائج المباشرة للأغراض التي تعكسها، سمة أساسية من سمات حضارتنا. أما دراسة المقنع فمعادلة لتبياننا أن الخطابات لاتدار بتوافق مع مرجعها بل تبعاً لقوانينها الخاصة، وأن نشهر بالتشدد الكلامي الذي يرمي، من داخل تلك الخطابات إلى جعلنا نعتقد ماهو خلاف لذلك. فالمراد الخروج بالكلام من شفافيته الوهمية، وأن نتعلم إدراكه ودراسته في آن معاً مع التقنيات التي يستخدمها، حتى لا يبقى له من وجود في نظرنا، مثل اللامرئي لويلز وهو يتطلع جرعته الكيميائية.

لم يعد مفهوم المقنع (أو ظاهر الحق) شائعاً في أيامنا. فلانقع عليه في الأدب العلمي «الجاد». لكنه بالمقابل يواصل فرض سيطرته على التعليقات من الدرجة الثانية، وفي المنشورات المدرسية والتطبيق التربوي. وهاكم مثلاً على هذا الاستخدام، مأخوذاً من شرح لمسرحية زواج فيغارو (طبعة بوردا ١٩٦٥): «الحركة تنسي الاستعبادية - كان الكونت، في نهاية الفصل الثاني قد أرسل «بازيل وغريب سولي» إلى القرية بهدفين محددين: إعلام القضاة، والعتور على «الفلاح المذكور،

في السند» (...) ليس مقتنعاً على الإطلاق ألا يقوم الكونت، وهو الآن على علم تام بوجود «شبروين» صباحاً في غرفة الكونتيسة، بطلب أي تفسير من بازيل لكذبه وألا يحاول جمعه وجهاً لوجه مع فيغارو الذي أخذ موقفه يبدو له ملتبساً أكثر فأكثر. ونحن نعرف، وسيخدو مؤكداً لنا في الفصل الخامس، إن انتظاره للموعد مع سوزان لا يكفي لأن يضطرب إلى ذلك الحد حين كانت الكونتيسة في خطر. كان بومارشيه يمي هذه الاستيعادية (لقد دونها في مخطوطاته) لكنه اعتقد بحق أنه ما من مشاهد في المسرح سيلحظ ذلك. «أو أيضاً:» وقد صرح بومارشيه لصديقه غودان دولا برينلري: «إن المقتنع ضئيل في أخطاء المشاهد الليلية» لكنه أضاف قائلاً: يتقبل المشاهدون هذا النوع من التوهم بطيب خاطر. حين تنشأ عنه بلبلة مسلية».

إن تعبير «المقتنع» مستخدم هنا ضمن معناه الأكثر شيوعاً أي «الثلاثم مع الواقع». وتسمى بعض الأفعال، وبعض المواقف، مستبعدة (أو غير مقنعة) لأنه لا يبدو ممكناً حدوثها في العالم. وكان كوراكس، وهو أول منظر للمقتنع، قد مضى إلى أبعد من ذلك: لم يكن المقتنع لديه علاقة مع الواقعي (مثلما هو الحقيقي)، لكن مع ما تعتقد أكثرية الناس أنه الواقعي، أي بشكل آخر، مع الرأي العام. إذن ينبغي للخطاب أن يتلاءم مع خطاب آخر (مغفل، لا شخصي) وليس مع مرجعه. لكن لو قرأنا الشرح السابق قراءة أفضل، لوجدنا أن بومارشيه يرجع إلى شيء آخر أيضاً: لقد شرح حال النص بمرجعية ليست من الرأي الشائع، بل من القواعد الخصوصية للجنس الأدبي الذي يعمل عليه («في المسرح»، لن يلحظ ذلك أي مشاهد» فالمشاهدون ينساقون عن طيب خاطر نحو هذا النوع من التوهم» إلخ). إذن لم يتعلق الأمر في الحالة الأولى بالرأي العام، لكن، وبكل بساطة، بجنس أدبي ليس هو جنس بومارشيه.

تتضح على ذلك النحو معان عدة لتعبير «المقنع» وينبغي حسن التمييز بينها، لأن تعدد معاني الكلمة شيء ثمين فلا يتخلص المرء منه. والمقصود وفقاً لقبول أولك: علاقة مع الواقع. أما الثاني فهو المعنى الذي قال به أفلاطون وأرسطو: المقنع هو علاقة النص الخاص بنص آخر، عام وشائع، نطلق عليه اسم الرأي العام. ونقع لدى الكلاسيكيين الفرنسيين من قبل على معنى ثالث: للكوميديا معنى مقنع خاص بها، يختلف عنه في التراجيديا: هناك الكثير من المقنعات على قدر ما هنالك من أجناس، ويميل المفهوم نحو الاختلاط (إن ظهور هذا المعنى للكلمة لخطوة هامة ضمن اكتشاف الكلام: إننا ننقل هنا من سوية المقول إلى سوية القول). وأخيراً، يقدو في أيامنا معنى آخر مسيطر: يدور الكلام عن عمل ما إنه مقنع ضمن الحد الذي يسعى فيه ذلك العمل لجعلنا نعتقد أنه متلائم مع الواقع، لأمع قوانينه الخاصة. أي بصيغة أخرى، المقنع هو القناع الذي تتزيى به قوانين النص، والمفروض بنا أن نعدّه علاقة مع الواقع.

لنأخذ مثلاً أيضاً على تلك المعاني المختلفة (والسويات المختلفة) للمقنع. ونقع عليه في واحد من الكتب الأكثر تعارضاً مع التشدد الكلامي الواقعي: جاك المؤمن بالقدر^(١). في كل لحظة من القصة، نلقى ديدرو واعياً للممكّنات العديدة المفتوحة أمامه: فالقصة ليست محدّدة مسبقاً، كل الدروب (إطلاقاً) صالحة. والرقابة التي سترغم الكاتب على اختيار واحد منها، نطلق عليها اسم: المقنع. «... فشاهاذا جمعاً من الناس يحملون الهراوات والمذاري ويتقدّمون صوبهما سراعاً. سوف تظنون أنهم أصحاب التزل وخدمهم والأشقياء الذين نتحدثنا عنهم (...) وسوف تظنون أن هذا الجيش الصغير سينقضّ على جاك ومعلمه، فتقع واقعة دامية: عصي تنهال ضرباً، وطلقات من مسدسات، ولا يتوقّف الأمر إلا عليّ أنا،

(١) من ترجمتنا. صدر عن دار الحوار عام / ٢٠٠٠ بالتعاون مع القسم الثقافي في السفارة الفرنسية بدمشق. م.

كي يقع ذلك كله : لكن وداعاً لحقيقة القصة ووداعاً لحكاية غراميات جاك . (...)
من المؤكد حقاً أنني لا أكتب رواية، مادمت أهمل مالا يتوانى رواثي عن
استخدامه . إن الذي يأخذ ماأكتبه مأخذ الحقيقة قد يكون أقل خطأ من الذي يأخذه
مأخذ حديث خرافة» .

نقع في هذا المقطع الموجز على إشارة إلى خصائص المقنع الرئيسة . فحرية
القصة مقيدة عبر المتطلبات الداخلية للكتاب نفسه ، («حقيقة القصة» ، «حكاية
غراميات جاك») وبطريقة أخرى ، عبر انتمائه لجنس . لو كان العمل الأدبي ينتمي
لجنس آخر ، لكانت المتطلبات مختلفة . لـ «أنا لا أكتب رواية» «ماكان رواثي يتوانى
عن استخدام» . يشعر ديدرو في الوقت نفسه ، ومع تصريحه المكشوف بأن القصة
تخضع لتناسقها الخاص ولوظيفتها الخاصة ، بالحاجة لأن يضيف قائلاً : ماأكتب هو
الحقيقة ، وإذا ما اخترت هذا التطور بدلاً من ذلك ، فلأن الأحداث التي أسردها
جرت على هذا النحو . عليه أن يحرف الحرية لتصير ضرورة ، والعلاقة مع الكتابة
إلى علاقة مع الواقع ، عبر عبارة أضحت أكثر غموضاً (لكنها أكثر إقناعاً أيضاً) في
التصريح السابق . إنهما مظهران اثنان وأساسيان للمقنع : المقنع قانوناً استدلالياً ،
مطلقاً ولا محيد عنه ... والمقنع قناعاً ومنظومة لأساليب بلاغية ، يرمي إلى عرض
تلك القوانين على أنها أشكال خضوع للمرجع .

II

عقدت ألبيرتا فريش العزم على إنقاذ زوجها من الكرسي الكهربائي . فهو
متهم بقتل عشيقته . وعلى ألبيرتا أن تعثر على القاتل الحقيقي . ففي حوزتها دليل
واحد : علبة نقاب نسيها القاتل في مكان الجريمة ويقرأ عليها الحرف الأول من
اسمه ، حرف M . وجدت ألبيرتا دفتر مذكرات الضحية فبدأت تتعرف تدريجياً

على كافة الذين يبدأ اسمهم بالحرف م . كان الثالث صاحب علبة الثقاب . غير أن أليبرتا المقتنعة ببراءته ، توجهت للبحث عن رابع م .

إن واحدة من روايات وليام أريش الأخاذة ، ملاك ، قد بنيت إذن فوق صدع منطقي . إن أليبرتا ، باكتشافها صاحب علبة الثقاب ، فقدت خط اهتدائها ، ففقدت فرصة أن يكون القاتل هو رابع م ، مرجحاً على أن يكون أي شخص آخر من المذكورين . في الدفتر . ولم يعد لواقعة بحثها الرابع عن القاتل أي مبرر من جهة الحكمة .

فكيف صار حتى لم يفتن أريش إلى عدم الاتساق المنطقي ذاك؟ ولم لم يضع الواقعة المتعلقة بصاحب علبة الثقاب بعد الثلاث الأخريات ، على نحو يجعل ذلك الكشف لا يمنع ما تلاه من المعقولية؟ إن الجواب ليسير : يحتاج المؤلف للغموض . إنه لا يريد ، حتى اللحظة الأخيرة ، أن يكشف لنا عن اسم المذنب . إلا أن قاعدة سرديّة عامة تقتضي أن يتطابق تصاعد التأزم مع التوالي الزمني . فعلى التجربة الأخيرة ، وفقاً لهذا القانون ، أن تكون الأكثر قوة وأن يكون الظنين الأخير هو المذنب . لقد قام أريش ، من أجل التخلص من ذلك القانون ، والحيلولة دون كشف غاية في السهولة ، بوضع المذنب قبل نهاية قائمة المشبوهين . إذن ، من أجل احترام قاعدة للجنس ، والرضوخ لمقنع الرواية البوليسية ، حطم الكاتب المقنع في العالم الذي استحضره .

إن تلك القطيعة لهامة ، فهي تظهر عبر التناقض الذي تحييه ، تعددية المقنعات والطريقة التي تمثل الرواية البوليسية بموجبها لقواعدها الاصطلاحية في آن معاً . وليس ذلك الامتثال أمراً مسلماً به ، بل الأمر بخلاف ذلك : إن الرواية البوليسية تسعى للظهور وقد تخلّصت منه تمام التخلص ، وقد جرى في سبيل ذلك استخدام وسيلة ذكية . إن كان كل خطاب يدخل في علاقة احتمال مع قوانينه الخاصة ، فالرواية البوليسية تتخذ المقنع موضوعاً . فليس هو بالتالي ، قانونها بل موضوعها

أيضاً. إنه غرض مقلوب إن صح القول: لأن قانون الرواية البوليسية يقوم على تأسيس ضد المقتع. وليس في منطق المعقولة المقلوبة هذه من جديد. فهو قدم قدم كل تفكر حول المقتع لأننا نعثر لدى مخترعي هذا المصطلح وهما كوراكس وتيزياس، على المثال التالي: «إن يضرب قوي ضعيفاً فذلك مقتع جسدياً، لأنه يتمتع بكافة الوسائل المادية لذلك، غير أنه مستبعد نفسياً، لأنه يستحيل على المتهم ألا يتوقع الظنون».

وإذا ما أخذنا أية رواية ذات لغز، لاحظنا الاتساق نفسه. فالجريمة مكتملة وينبغي الكشف عن الفاعل. وانطلاقاً من بضع قطع معزولة، نلزم إعادة صياغة كل. لكن قانون إعادة الصياغة ليس البتة قانون الإقناع المشترك. وخلافاً لذلك فإن الأخطاء محمداً هم الذين يظهرون أبرياء، والأبرياء أظناء. فالمذنب في الرواية البوليسية هو الذي لا يبدو مذنباً. ويستند التحري في خطابه النهائي على منطق يقيم صلة بين العناصر المبعثرة حتى ذلك الحين. لكن ذلك المنطق ينتمي إلى ممكن علمي وليس إلى مقتع. فينبغي أن يخضع الكشف إلى هذين الإلزامين: أن يكون ممكنًا ومستبعداً.

إن الكشف، أي الحقيقة، متعارض مع الإقناع. وتشهد على ذلك سلسلة من الحبيكات البوليسية القائمة على التوتر بين الإقناع والحقيقة. ويدفع بهذا الطرح حتى الحد الأخير في فيلم فريتر لانغ (الحقيقة المستبعدة). إذ يرغب توم غاريت في أن يسره على أن حكم الإعدام حكم متطرف، وأنهم غالباً ما يدينون أبرياء. فيختار، بدعم يقدمه له حموه المقبل، جريمة مازالت الشرطة تراوح فيها ويتظاهر بأنه الفاعل: ينثر من حوله بكل مهارة بعض الدلائل التي تؤدي إلى توقيفه. حتى ذلك الحين، يعتقد كافة الأشخاص في الفيلم أن غاريت مذنب. لكن المشاهد يعلم أنه بريء. فالحقيقة ليست مقنعة والإقناع ليس حقيقياً. في هذا الوقت يحصل انقلاب مزدوج: تكتشف العدالة وثائق تثبت براءة غاريت. لكننا نعلم في الوقت

نفسه أن موقفه لم يكن سوى وسيلة في منتهى المهارة لتعميه جريمته : فهو الذي ارتكب الجريمة حقاً . فنرى مجدداً أن القطيعة بين الحقيقة والإقناع قطيعة تامة : إن كنا نعرف أن غاريت مذنب فعلى الأشخاص أن يعتقدوا أنه بريء . وفي النهاية فقط نرى الحقيقة ، الإقناع يلتقيان . لكن ذلك يعني موت الشخص وموت القصة : إذ لا يسع هذه أن تستمر إلا بشرط حصول اختلال بين الحقيقة والإقناع .

المقنع موضوع الرواية البوليسية . وقانونها قائم على التضاد بين الحقيقة والإقناع . غير أننا نضع أنفسنا مجدداً ، ونحن نثبت هذا القانون ، وجهاً لوجه حيال المقنع . ولقد وقعت الرواية البوليسية ، وهي تعتمد على المستبعد ، تحت قانون مقنع آخر ، هو مقنع جنسها الخاص . وعبثاً تعترض إذن على المقنعات الشائعة ، فسوف تظل خاضعة أبداً لمقنع ما . إلا أن هذا الواقع يمثل تهديداً خطيراً لحياة الرواية البوليسية القائمة على الغموض ، لأن اكتشاف القانون يستجر موت اللغز . ولن نغدو بحاجة لتابعة المنطق الفطن للتحري من أجل اكتشاف المذنب . حسبنا أن نشير إلى منطق مؤلف الروايات البوليسية ، فذلك أكثر يسراً بكثير . فلن يكون المذنب واحداً من المشبوهين . ولن يجري تركيز الاهتمام عليه في أي وقت من القصة . وسيكون ذا صلة دوماً بالأحداث بطريقة من الطرق ، غير أن سبباً شديد الأهمية في الظاهر ، وثانويّاً في الحقيقة ، سيجعلنا نستبعد عدّة مذنباً محتملاً . إذن ، ليس من الصعب اكتشاف المذنب في رواية بوليسية ، وحسبنا أن نتابع ، من أجل ذلك ، إقناع النص ، لا حقيقة العالم المستحضر .

هنالك نوع من السخرية ، مدوّن في طالع مؤلف الروايات البوليسية : كان هدفه التلاعب بالمقنعات . إلا أنه كلما توصل إلى ذلك ، أقام مقنعاً جديداً أقوى ، وهو الذي يربط نصه بالجنس الذي ينتمي إليه . وهكذا تقدم لنا الرواية البوليسية الصور الأكثر نقاءً لاستحالة التهرب من المقنع . وكلما وجهنا الإدانة للمقنع ، ازدادنا خضوعاً له .

وليس ذلك الطالع وفقاً على مؤلف الروايات البوليسية ، فنحن معرضون لذلك في أية لحظة . بل نجد أنفسنا على الفور ضمن وضع أقل ملاءمة من وضعه ، فبوسعنا الاعتراض على قوانين الإقناع ، بل بوسعنا أن يجعل من ضد الإقناع قانوناً له . فنبعثا نكتشف قوانين الحياة التي تحيط بنا وأعرافها ، لأن تغييرها لا يقع في متناول أيدينا ، فنجد أنفسنا مرغمين على التكيف معها ، في حين أن الامتنال أضحي أصعب بشكل مضاعف بعد ذلك الاكتشاف . وهنالك مفاجأة مريرة قوامها أن نكتشف يوماً أن حياتنا تحكم بها تلك القوانين التي كنا نكتشفها على صفحات صحيفة فرانس سوار ، وعدم قدرتنا على تبديلها . أما معرفة أن العدالة تخضع لقوانين المقنع ، لا لقوانين الحقيقي ، فلا تمنع أحداً من أن يدان .

ويعزل عن ذلك الطابع الجاد والثابت للقوانين ، والذي نتعامل معه ، فإن المقنع يترصدنا في كل مكان فلا يسعنا الإفلات من سيطرته . كذلك هي حال مؤلف الروايات البوليسية . فالقانون الجوهري لخطابنا يرغمنا على ذلك . وإذا ماتكلمت ، فإن بياني سيخضع لقانون ما ويدون ضمن إقناع لا يسعني إيضاحه (أو رفضه) مالم أستخدم في سبيل ذلك بياناً آخر يكون قانونه ضمنياً . وسوف يتمي خطابي على الدوام إلى إقناع ما ، عبر موازنة البيان . بيد أن البيان ، لا يسعه عبر تعريفه ، أن يكون إيضاحياً حتى النهاية : فإذا تكلمت عنه ، فأنا لم أعد أتكلم عنه ، بل عن بيان مبيت ، له بيانه الخاص به والذي لا يسعني أن أتيه .

إن القانون الذي صاغه الهندوس ، على ما يبدو ، بشأن المعرفة الذاتية يتمي أيضاً لموضوع البيان . فمن بين المذاهب الفلسفية الكثيرة للهند والتي يعددها بول دوسان ، ينكر المذهب السابع أن يقوى الأنا على أن يكون موضوعاً فوراً للمعرفة . «فإن تكن روحنا قابلة للمعرفة ، تلزمنا روح ثانية لمعرفة الأولى ثم ثالثة لمعرفة الثانية» (بورج) . إن قوانين خطابنا الخاص مقتنة (بفعل أنها قوانين) وغير قابلة

للمعرفة في آن معاً، لأنه لا يقوى على وصفها سوى خطاب آخر . وإن مؤلف الروايات البوليسية بمنازعته للمقنع ، يغوص في مقنع آخر من نوع آخر ، لكن لا يقل عنه قوة .

وعلى هذا النحو فإن النص هذا الذي يناقش المقنع هو كذلك بدوره : إنه يخضع للمقنع الإيديولوجي والأدبي والأخلاقي الذي يدفع بي اليوم لأن أهتم بالمقنع . وتحطيم الخطاب وحده يمكن أن يحطم المقنع ، لاسيما أن مقنع الصمت لا يصعب تخيله ... إلا أن هذه الجمل الأخيرة تنتمي لمقنع مختلف ، ومن مرتبة أعلى ، وبهذا تشابه الحقيقة : وهل الحقيقة شيء آخر سوى مقنع مبعث ومؤجل ؟

أشباح هنري جيمس

قصص الأشباح هي الشواخص التي تتوالى على جانبي درب هنري جيمس، وهو درب أدبي طويل. فحين ظهرت رواية دوغري عام ١٨٦٨ كان الكاتب قد بلغ الخامسة والعشرين لتوه. أما الزاوية المبهجة عام ١٩٠٨ فمن أواخر أعماله. والأعوام الأربعون التي تفصل بينهما، شهدت ولادة حوالي عشرين رواية وأكثر من مئة قصة قصيرة، ومسرحيات ومقالات. ولنصف على الفور أن قصص الأشباح تلك أبعد ما تكون عن تشكيل صورة بسيطة سهل فهمها.

إن عدداً لا بأس به منها يبدو متلائماً مع الصيغة العامة للقصة الخارقة. فهذه لا تتميز فقط بمجرد وجود أحداث فوطيبيعية، بل بالطريقة التي يدركها بها القارئ والشخصيات. لقد حدثت ظاهرة لاتقبل التفسير. فيرى القارئ نفسه مرغماً، لكي يطيع فكره الجبري، على اختيار أحد حلين: فإما أن ينسب الظاهرة لأسباب معروفة، في النظام العادي، واصفاً الوقائع الشاذة بأنها خيالية. وإما أن يقبل بالوجود الفوق طبيعي، وأن يأتي إذن بتعديل لمجمل التصورات التي تشكل صورته عن العالم. ويدوم الخارق مدة هذه الحيرة. فما إن يختار القارئ أحد هذين الحلين حتى ينزلق داخل الغريب أو داخل العجيب.

إن رواية دوغري تتوافق مع ذلك الوصف. فموت دوغري يمكن تفسيره بطريقتين: لقد مات وفقاً لكلام الأم، على أثر سقوطه عن ظهر حصانه. أما صديقه هربرت فيقول إن لعنة قد حلت على آل دوغري: فإذا توجت أول قصة حب بالزواج، فالذي عاشها ينبغي أن يموت. لقد غرقت مارغريت، وهي الفتاة التي

أحبها بول دوغري. في بحر من الشك، وانتهى بها الأمر إلى الجنون. هنالك، فضلاً عن ذلك، وقائع صغيرة وعجيبة تجري يمكن أن تكون مصادفات لكن يمكن أن تشهد أيضاً على وجود عالم غير منظور. وعلى هذا الأساس، أطلقت مارغريت صرخة، وقد وجدت نفسها مريضة على نحو مباغت. فسمعها بول، وهو يمضي بهدوء على ظهر حصانه، على بعد خمسة كيلو مترات من هنالك.

يبدو أتاوة الشبح (التي ظهرت عام ١٨٧٦ وترجمت إلى الفرنسية ضمن مجموعة الصورة في السجادة) للوهلة الأولى قصة فوطييعية مفسرة. فكل ثلاثة أشهر، يتوجه الرائد دياموند إلى منزل مهجور ليتسلم مبلغاً من المال من أحد الأشباح. فيؤله ذلك، لكن يأمل عن هذا الطريق أن تطمئن روح ابنته التي لعنها ظمناً وطردها من بيته. وحين اشتد المرض على الرائد يوماً، كلف صديقاً شاباً (الراوي) بأن يمضي لاستلام المبلغ بدلاً عنه. فمضى هذا الأخير مضطرب القلب، ليكتشف أن الشبح ليس بشبح، بل هي الابنة التي مازالت حية ترعى أباهها على ذلك النحو. في تلك اللحظة يستعيد الحارق حقوقه؛ فالمرأة الفتية تغادر الحجرة هنيهة لتعود إليها على نحو مباغت، «وقد فغرت فاهها وجحظت عيناها» - لقد رأت شبح والدها! ويستعلم الراوي بعد ذلك فيعلم أن الرائد أسلم الروح في الساعة نفسها تحديداً حين رأت ابنته الشبح...

سوف تثار الظاهرة الفوطييعية نفسها في قصة قصيرة أخرى، كتبت بعد عشرين عاماً: أصدقاء الأصدقاء ١٨٩٦. هنالك شخصان يعيشان تجارب متناظرة: فيشاهد كل واحد قريبه من الجنس المغاير، لحظة وفاة ذلك القريب، على مسافة تبلغ مئات الكيلومترات. ويصعب مع ذلك وصف هذه القصة القصيرة بالحارقة. فلكل نص خاصة غالبية، ففيه عنصر يخضع العناصر الأخرى، ويصير المبدأ المولّد للمجموع. إلا أن الخاصة الغالبة في أصدقاء الأصدقاء عنصر موضوعي: إنه الموت، إنه التواصل المستحيل. فتلعب الواقعة الفوطييعية دوراً ثانوياً: إنها تساهم في الجو العام وتسمح لشكوك الراوية (بخصوص لقاء بعد

الموت لهذين الشخصين بعينهما) بأن نجد تبريراً لها . وعليه فالخيرة غائبة عن النص (لم تكن معروضة في أناوة الشبح ، لكنها ظلت ملموسة) ، الذي أفلت بفعل ذلك من معيار الخارق .

ويمكن لمظاهر بنيوية أخرى من مظاهر القصة القصيرة أن نشوة طابعها الخارق . فقصص الأشباح تروى عادة بصيغة المتكلم . فيسمح ذلك بتماثل سهل بين القارئ والشخص (يلعب هذا دور ذلك) . في الوقت نفسه ، يمتلك كلام الراوي - الشخص مزايا ثنائية : إنه فيما وراء حدود امتحان الحقيقة بوصفه كلام الراوي ، لكن ينبغي أن يخضع لذلك بوصفه كلام الشخص . وإذا ما قال لنا الكاتب (أي الراوي غير الممثل) إنه رأى شبحاً ، فتغدو الخيرة غير ممكنة . وإذا ما فعل ذلك شخص بسيط ، أمكن لنا أن ننسب كلامه إلى الجنون أو إلى مخدرٍ ما أو إلى التوهم ، أما الشك فليس له مجدداً من مكان . ويقوم الراوي - الشخص الذي يحتل مكاناً متميزاً بالنسبة للآخرين ، بتسهيل الخيرة : نرغب نحن في تصديقه غير أننا لسنا مرغمين على ذلك .

تجسد قصة سير إدموند أورم (١٨٩١) هذه الحالة الأخيرة خير تجسيد . إذ يشاهد الراوي - الشخص ، شبحاً ، لمرات عدة متتالية . ومع ذلك ، فليس مايتعارض وقوانين الطبيعة على نحو ما هي معروفة عموماً . لكن القارئ يجد نفسه عالقاً في خيرة لا سبيل إلى الخروج منها : فهو يرى الظهور مع الراوي ، ولا يسهه في الوقت نفسه أن يسمح لنفسه بالإيمان بذلك ... فالرؤى المماثلة تماماً لها تأثير مغاير حين يتولى سردها أشخاص آخرون مغايرون للراوي . وهكذا ، ففي قصة الشيء الحقيقي الواجب فعله (١٨٩٠) يرى شخصان ، هما رجل وامرأة (كما في قصة سير إدموند أورم) زوج هذه المرأة المتوفي ، والذي لا يرغب في أن يحاول القادم الجديد أن يكتب سيرة حياته ... لكن القارئ يشعر أنه أقل اندفاعاً بكثير من أن يؤمن بالأشباح ، لأنه يرى هذين الشخصين من الخارج ، فيستطيع بيسر كبير أن يفسر لنفسه ما يشاهدان من رؤى بالحالة المفرطة في العصبية لدى المرأة وبالتأثير الذي

تمارسه على الرجل الآخر. والحال كذلك في الشخص الثالث (١٩٠٠) وهي قصة أشباح بأسلوب ساخر، فيها ابتاع، هما فتاتان عانسان، تختنقان سأمًا وبطالة، تشرعان في رؤية قريب لهما، هو مهرّب توفي قبل عدة قرون. ويحس القارئ إحساساً مفرطاً بالمسافة ما بين الراوي والشخصيتين فلا يقوى على أخذ رؤاهما على محمل الجد. ونرى أخيراً في قصة مثل هود - إيفلين (١٩٠٠) أن الحيرة تُختزل حتى الصفر: يقود الحكاية هنا شخص المتكلم، لكن الراوية لا تولي أية ثقة لتأكيدات شخص آخر (لا تعرفه على كل حال إلا على نحو غير مباشر) يدعي أنه يعيش مع فتاة توفيت قبل خمسة عشر عاماً. وتدع هنا الفوطبيعي لندخل في وصف حالة تدعى الاختصاص بعلم الأمراض.

يمثل التأويل الرمزي للحدث الفوطبيعي، تهديداً آخر للجنس «الخارق». ويوسمنا مسبقاً أن نقرأ في قصة سير إدموند أورم كلها، تصويراً للدرس أخلاقي ما. ولا يتوانى الراوي من ناحيته عن صياغته: «كانت تلك حالة قصاص قضائي، فأخطاء الأمهات، إن لم يكن لأخطاء الآباء من وجود، تقع على عاتق الأبناء. فكان على الأم الشقية أن تسدّد بالألام، ما تسببت به من آلام. ولما كان الاستعداد للاستخفاف بالأمال المشروعة لرجل شريف يمكن أن يظهر مجدداً على حساب الإضرار بي لدى الفتاة فوجب تفحص تلك الفتاة ومراقبتها كي يكون عليها أن تتألم إذا ما تسببت لي بالأذى نفسه.» ومن المسلم به أننا إذا ماقرأنا القصة قراءة حكاية خرافية أو إخراج أخلاقي فلن نقوى من بعد على الإحساس بالخبرة «الخارقة». وتقترب قصه قصيرة أخرى لجيمس، هي الحياة الخاصة (١٨٩٢) من الرمز الخالص اقتراباً أكبر. فالكاتب كبير ووژري يعيش حياة مزدوجة: ف فيما يقوم واحد من تجسّديه الاثنين بالانخراط في الحديث مع أصدقائه حول شؤون الحياة العامة، يتولى التجسّد الثاني في جو من الصمت كتابة صفحات رائعة. «كان العالم غيباً وسوقياً، وكان وودري الحقيقي يعدّ الذهاب إليه حمقاً، مادام يستطيع أن يجد من يحل محله على المائدة للعشاء والثروة». وإن المجاز على درجة من الوضوح تجعل الحيرة تُختزل مجدداً حتى الصفر.

كان مقدراً لقصة أوين وينغريف (١٨٩٢)، أن تكون نموذجاً خالصاً للخارق لو أدى الحدث القوطيبيعي دوراً أكبر أهمية. إذ تقوم فتاة في منزل مسكون، باختيار جرة شاب طلب يدها: تطلب إليه أن يذهب في عتمة الليل إلى مكان اشتهر بأنه خطر. فكانت النتيجة مأساوية: «كان أوين وينغريف يرقد بلا حراك على عتبة باب مفتوح على مصراعيه، لابساً ما رآه (شاهد) بالأمس، في المكان نفسه الذي اكتُشف فيه جده...» فهل الشبح هو الذي قتل أوين أم أن الخوف قتله؟ نحن لن نعرف ذلك، لكن هذه المسألة لا تستأثر حقاً بكبير اهتمام، إذ يكمن جوهر القصة في المأساة التي يعيشها أوين وينغريف الذي يسعى من جهة للدفاع عن مبادئه، لكنه يريد من جهة أخرى أن يحتفظ بثقة الذين يحبونه (لكن هذين التطلعين يتناقضان). ونرى للخارق من جديد وظيفة ملحقثة وثائقية، يبقى أن الحدث القوطيبيعي لا يعرض على هذا الأساس عرضاً توضيحياً خلافاً لما كان يجري في قصة قصيرة كتبها جيمس في شبابه، رواية بعض الفسائين القديمة (١٨٦٨)، حيث لا يدع المشهد نفسه تماماً، أمام القارئ أية حيرة. وهذا هو وصف الجثة: «كانت الشفتان تفرجان بحركة توسلّ وهلع ويأس فيما تلتصق على الجبهة والحدين الشاحبين آثار عِشْرَة بشعة، خلفتها يدا الشبح، خلفتها اليدان المتسقتان». ونغادر الخارق على مثل هذه الحال كي ندخل في العجيب.

هنالك مثال واحد على الأقل، يظل الالتباس مستمراً فيه طول النص فيؤدي فيه دوراً مهيمناً: إنها قصة برج الحميس (١٨٩٨). لقد أجاد جيمس في التعبير عن أفكاره إلى حد جعل النقاد ينقسمون منذ ذلك الحين إلى مدرستين متميزتين: هنالك من يعتقد بأن ملكية «بلي» كانت مسكونة حقاً بالأرواح الشريرة، وهنالك من يفسر كل شيء بـ«بُعْصَاب الراوية...» وليس ضرورياً بالتأكيد أن نختر واحدًا من الحليين المتعارضين. فقاعدة الجنس تفرض أن يظل الغموض قائماً. غير أن الحيرة ليست مثثلة داخل الكتاب: فالشخص المؤمنون وغير المؤمنين، لا يترددون بين الحالتين.

... لكن لابد للقارئ الفطن، وقد وصل إلى هنا، من أن يحس بشيء من السخط: ما الداعي إلى جعله يعتقد أن تلك المؤلفات كلها تنتمي إلى جنس واحد، في حين أن كلاً منها يرغمنا قبل كل شيء شيئاً على أنه استثناء؟ فالمركز الذي أحاول أن أوزع حوله القصص الفردية (من غير أن أحقق أي نجاح) قد لا يكون له من وجود بكل بساطة. أو أنه قائم على كل حال في مكان آخر: أما الدليل فهو أنني ملزم كي أدخل هذه القصص في قالب الجنس، بأن أقطعها وأعيد ضبطها وأن أرفقها بملاحظات توضيحية ...

وبوسع ذلك القارئ، إن كان يعرف مؤلفات جيمس معرفة جيدة، أن يمضي إلى أبعد من ذلك فيقول: يتجلى الدليل على أن الجنس الحارق لدى جيمس خالٍ من كل تجانس، وبالتالي من كل صلة بالموضوع، بيد أن الحكايات المذكورة حتى الآن لا تشكل مجموعة معزولة، يمكن أن تتعارض مع النصوص الأخرى كلها. بل وخلافاً لذلك: هنالك الكثير من الحالات الوسيطة التي تجعل الانتقال من المؤلفات الحارقة إلى غير الحارقة انتقالاً غير ملحوظ. وبالإضافة إلى الأعمال السابق ذكرها، والتي تحفل بالثناء على الموت وعلى الحياة مع الأموات (مود إيفلين، لكن أيضاً هيكل الأموات)، هنالك الأعمال التي تستدعي التطير. وهكذا فإن الأخير من آل فاليري هي قصة كونت إيطالي شاب يؤمن بالآلهة الوثنية القديمة ويجعل حياته تنتظم وفقاً لذلك الإيمان. فهل تلك واقعة فوطبعية؟ أو قصة كاتب «بلترافيكو» (١٨٨٥): تعتقد زوجة كاتب شهير أن وجود زوجها مؤذ لصحة ولدهما. وتنتهي بها الرغبة في البرهان على ذلك، إلى التسبب في موت الطفل. فهل هي واقعة بسيطة وغريبة أم تدخل من قوى خفية؟

وليست تلك هي الظواهر الخارجة عن المألوف والتي يرغب جيمس في أن يتحدث إلى قارئة عنها وحدها. فاستبصارات مسز ريفز في قصة السير دومنيك فيرانده (١٨٩٢)، تقدم لنا مثلاً آخر: كيف يمكن لتلك المرأة الفتية أن «تخط علماً» كلما حاق تهديد بجارها في المنزل بيتر بارون؟ وما عسانا نقول على تلك الأحلام

التنبئية التي يشاهدها آلان ويورث، الذي يرى بطله عرضه المسرحي، في نفس الوقت الذي تكون فيه بديلة البطله زائرة للممثلة المكلفة بذلك الدور (نونا فست ١٨٩٢)؟ وهل يختلف ذلك الحلم بعد كل شيء عما يراه جورج دانفي تلك الطوباوية الجيميسية المسماة المكان الكبير العظيم (١٩٠٠)، وهو الحلم الذي يقيم مع مس علاقات غريبة؟ ويمكن للأسئلة أن تتضاعف كما يبرهن الاختيار الذي يقوم به الناشرون على ذلك، حين يتوجب عليهم أن يجمعوا «قصص الأرواح» لهنري جيمس: إنهم لا يتوصلون إلى النتيجة نفسها البتة.

بيد أن الفوضى تنتهي، إذا ما توقفنا عن البحث عن شبح جيمس الخارق لتلتفت صوب القصد الذي يوحد عمل جيمس. فهذا الكاتب لا يولي من أهمية للحدث الخام ويركز اهتمامه كله على الصلة ما بين الشخصية والحدث. بل هنالك ما يزيد على ذلك: إن نواة القصة تكون في الغالب غياباً (للمتواري والأمرات والعمل الفني) ليكون بحته الحضور الوحيد الممكن. فالغياب هدف مثالي وغير ملموس. والحضور المبتذل هو كل ما يمكننا التصرف به. فالأغراض أو «الأشياء» ليس لها من وجود (وإن وجدت لم تثر اهتمام جيمس)، إن ما يحيره هي الخبرة بأن شخوصه يمكن أن يمتلكوا أغراضاً. وليس من «واقع» آخر غير النفسي. فالفعل المادي والجسدي غائب في المؤلف، ولن نعرف أبداً من شيء آخر سوى الطريقة التي يمكن لمختلف الشخوص أن يعيشوا بها. والقصة الخارقة متمركزة بالضرورة حول إدراك، يستخدمه جيمس على ذلك الأساس لاسيما أن غرض الإدراك كان له في نظره وجود شبحي. لكن اهتمام جيمس ينصب على استكشاف الخبايا كلها لذلك «الواقع النفسي»، والحقيقة كلها للعلاقات الممكنة بين الذات والموضوع. ومن هنا جاء انتباهه لتلك الحالات الخاصة التي هي التهيؤات والتواصل مع الموتى والتخاطب عن بعد. ومن هنا أيضاً يقوم جيمس باختيار «موضوعي» أساسي: إنه يفضل الحديث على الفعل، والعلاقة مع الموضوع على الموضوع نفسه، الزمانية الدائرية على الزمن الخطي، والتكرار على الاختلاف.

وسعنا المضي إلى أبعد من ذلك لنقول إن قصد جيمس مناقض في الأساس لما ترمي إليه القصة الخارقة. فهي تثير لدى القارئ، عبر الحيرة التي تجعله يعيشها، السؤال التالي: هل هذا واقعي أم خيالي؟ هل هو فعل جسدي أم نفسي فقط؟ أما لدى جيمس فليس هنالك، بخلاف ذلك، من حاجز كتم بين الواقعي والخيالي أو بين الجسدي والنفسي. فالحقيقة شخصية على الدوام وشخصية فقط، إنها حقيقة شخص ما. وبناء على ذلك فإن التساؤل: «هل هذا الشبح موجود حقاً؟» ليس له من معنى، مادام موجوداً بالنسبة لشخص ما. ولن نبليغ الحقيقة المطلقة أبداً، فمعيار الذهب مفقود، ومحكوم علينا أن نلتزم بتخميناتنا وخيالنا. وليس ذلك بعد كل شيء بمختلف جداً.

...وهنا أيضاً يستطيع قارئ- أكثر فطنة- أن يستوقفني مجدداً. ولسوف يقول لي: لم تقم في واقع الأمر حتى الآن إلا باستبدال الجنس القطعي (الحكاية الخارقة) بجنس يعود للمؤلف (الحكاية الجيمسية) التي لها، هي أيضاً، واقع قطعي. غير أننا لانباعد عبر ذلك عن الخصوصية لكل نص من نصوص جيمس. فالرغبة في اختزال العمل وقصره على وجه مختلف للجنس، فكرة خاطئة منذ البداية. فهي تركز على تماثل فاسد بين وقائع الطبيعة وأعمال الفكر. فكل فأرة خصوصية قابلة لأن تعد شكلاً خاصاً من النوع «فأرة». ولا يعدك من النوع في شيء، ميلاد عينة جديدة (وأن يكون التعديل مهماً في كافة الأحوال). أما العمل الفني (أو العلمي) فلا يمكن، بخلاف ذلك، أن يُقدّم على أنه نتاج بسيط لتدبير قائم مسبقاً. إنه هذا أيضاً، لكنه يحوّل في الوقت نفسه ذلك الشيء المدبر، فيؤسّس اصطلاحاً جديداً ويكون هو رسالته الأولى (والوحيدة). إن عملاً يشكل النتاج الخالص لشيء مدبر وقائم من قبل، ليس له وجود. بل إذا شئتنا المزيد من الدقة نقول إنه غير موجود بالنسبة لتاريخ الأدب. إلا إذا اخترنا الأدب فقصرناه على حالة هامشية هي حالة الأدب بالجملة. إن الرواية البوليسية الغامضة، والسلسلة السوداء، ورواية الجاسوسية تشكل جزءاً من تاريخ الأدب، لامتجرد هذا الكتاب الخاص أو ذاك، والذي لايسعه إلا أن يقدم مثلاً على الجنس القائم من قبل، أو أن

بصوره . إن الدلالة في الأدب هي انبثاق من الاختلاف ، لا من التكرار فقط . وعليه فالعمل الفني (أو العلمي) يتضمن بصورة دائمة عنصراً محوّلًا وتجديداً في المنظومة . فغياب الاختلاف معادل لعدم الوجود .

ولنأخذ على سبيل المثال آخر قصة أشباح كتبها جيمس ، وأثرها : الزاوية المبهجة (١٩٠٨) . إن معارفنا كلها حول الحكاية الخارقة وحول الحكاية الجيمسية لا تكفي لكي نجعلنا نفهمها أو نقوم بتحليلها على نحو مرضٍ . ولنتظر في هذا النص عن كتب ، لنشهد مافيه من فريد ومحدد .

يرافق رجوع سبنسر برايدن إلى أميركا ، بعد غياب دام ثلاثين عاماً ، اكتشاف فريد في نوعه : لقد بدأ يشك في حقيقة هويته الخاصة . فقد تراءت له حياته حتى ذلك الحين انعكاساً لجوهره الخاص . وما إن عاد إلى أميركا حتى أدرك أنه كان بوسعه أن يكون آخر . فلديه مواهب مهندس معمار ، غير أنه لم يستخدمها البتة . بيد أن نيويورك عرفت في سني غيابه ثورة معمارية حقيقية . «لو أنه بقي فقط في منزل أسرته ، لتقدم على مكتشف ناطحات السحاب . لو أنه بقي فقط في رأسه لاكتشف عبقريته في الوقت المناسب ، للانطلاق في نوع جديد ما من الإبداع المعماري الرهيب ، والمضي فيه حتى الغوص في منجم من الذهب» . لو أنه مكث في بيته لأضحى الآن مليونيراً ... بدأت تلك الجملة الشرطية تستحوذ على برايدن : لا لأنه يأسف على أنه لم يصبح مليونيراً ، بل لأنه اكتشف أنه كان بوسعه أن يعيش حياة مغامرة . فهل كانت ستغدو آنذاك انعكاساً للجوهر نفسه أم لجوهر آخر ؟ «لقد اكتشف أن كل شيء يؤول إلى مسألة ما كان سيصير إليه شخصياً وكيف كان سيعيش حياته و«بطور» ، لولا أنه تخلى عن ذلك منذ البداية» . فما حقيقة جوهره ؟ وهل له من جوهر ؟ يؤمن برايدن بوجود الجوهر ، لدى الآخرين على أقل تقدير ، مثل صديقه أليس ستافرتون على سبيل المثال : «آه ، إنك لشخصية لا يمكن أن يقدر شيء على تغييرها . لقد وُلدت لتكوني ما أنت عليه ، أينما كان وكيفما كان ...»

حينئذ قرر برايدن أن يعثر على نفسه فيعرف نفسه ويبلغ حقيقة هويته الأصلية، فانخرط في عملية اقتفاء أثر شاقة. وتوصل إلى تحديد موقع أنا الآخر، بفضل وجود منزلين يلائم كل منهما نسخة مختلفة من سينسر برايدن. فيقصد منزل أجداده، ليلة إثر ليلة، مضيقاً في كل مرة حصاره على الآخر. إلى أن كانت ليلة... وجد فيها باباً مغلقاً من بعد أن تركه مفتوحاً. فأدرك أن الشبح هناك. ورغب في الهرب فلم يقو عليه: لقد قطع عليه الطريق. إنه حاضر وقد كشف عن وجهه... فاستولت على برايدن خيبة كبرى: إن الآخر غريب. «لقد أضاع لياليه في ملاحقة مضحكة ونجاح مغامرته كان تافهاً. فمثل تلك الهوية لا تتطابق معه في أية نقطة...» كان اقتفاء الأثر باطلاً، فالآخر ليس جوهره أكثر منه هو نفسه. والجوهر الغياب السامي لا وجود له، والحياة التي عاشها برايدن جعلت منه رجلاً لاعلاقة له بالرجل الذي كانت ستصنعه حياة أخرى. لكن ذلك لم يمنع الشبح من أن يتقدم متوعداً، فلم يبق أمام برايدن من حل آخر سوى التواري في العدم- في اللاوعي.

حين استيقظ شاهد أن رأسه لم يعد مستقراً فوق البلاط البارد لداره الخالية، بل فوق ركبتَي أليس ستافرتون، التي أدركت حقيقة ما كان يجري، فجاءت إلى الدار بحثاً عنه لمساعدته. حينئذ اتضح لبرaidن أمران: الأول إن عملية البحث كانت باطلة. وليس ذلك لأن النتيجة كانت مخيبة للأمال، بل لأن اقتفاء الأثر نفسه كان خالياً من المعنى: إنه اقتفاء أثر غياب (جوهره، هويته الأصلية). وليس مثل ذلك الاقتفاء بلا نتيجة فقط (فليس هذا بخطر)، لكنه بطريقة أعمق، فعل أناني. فيصفه هو نفسه بـ «أنانية مجردة ولا وزن لها» وتؤكد أليس ستافرتون حقيقة ذلك: «أنت لا تقيم وزناً لشيء سوى نفسك» فذلك البحث الذي يلح في طلب الكائن يستبعد الآخر. ويأتي هنا اكتشاف برايدن الثاني، وهو اكتشاف حضور: أليس ستافرتون. إنه، وهو يوقف الاقتفاء اللامجدي لكيانه، يكتشف الآخر. فلم يعد يطلب سوى شيء واحد: «إيه، احميني، احميني» كان يقول ذلك متوسلاً، بينما لا يزال وجهه أليس يحوم فوقه. والجواب الوحيد الذي صدر عن الوجه أنه انحنى مجدداً فظل قريباً، وقريباً بحثان». لقد انتهى برايدن الذي مضى بحثاً عن أنا عميق إلى اكتشاف أنت.

إذن يدل هذا النص على انقلاب للوجه الذي يطالعنا طيلة النتائج الأدبي الجيمسي . فالغياب الأساسي والحضور الحالي من الدلالة ماعادا مسيطرين على عالمه : إن العلاقة مع الغير، بل الحضور الأكثر تواضعاً نفسه يتأكد حيال البحث الأناني (المنعزل) عن الغياب . إن أنا لا وجود لها خارج علاقتها بالآخر . والكائن وهم . وعلى ذلك النحو يسقط جيمس ، عند نهاية عمله ، صوب الطرف الآخر من التفرع الثنائي الكبير ، والموضوعي ، الذي أتينا على ذكره : إن إشكالية الإنسان الوحيد حيال العالم تفسح المكان لإشكالية أخرى هي إشكالية العلاقة بين كائن بشري وكائن بشري . فيجد الكائن نفسه مستبعداً من قِبَل التملك والأنا من قِبَل ال أنت .

كانت عدة أعمال سابقة قد أعلنت عن ذلك الانقلاب في التطلع الجيمسي . إن هيكل الموتى (١٨٩٥)، يبدو للوهلة الأولى إطاراً حقيقياً للموت . فالشخصية الرئيسة سترانسوم ، يمضي حياته في كنيسة ، يضيء فيها شموعاً تكريماً لكافة الموتى الذين عرفهم . وهو يفضل بكل صراحة الغياب على الحضور ، والأموات على الأحياء (لم يكن على ذلك الشخص إلا أن يموت كي يحيى كل ما كان فيه من قبيح) ، وانتهى به الأمر إلى أن يحلم بموت المقرئين منه : «بلغ به الأمر تقريباً حد تمنى الموت لبعض من أصدقائه كي يقوى على أن يقيم معهم ، بتلك الطريقة نفسها ، علاقات تفوق في روعتها العلاقات التي يتمتع بها معهم وهم أحياء» . لكن حضوراً شرع بالدخول شيئاً فشيئاً إلى تلك الحياة : إنه حضور امرأة تأتي إلى الكنيسة نفسها . وغداً ذلك الحضور شديد الأهمية ، على نحو غير ملحوظ ، إلى حد اكتشاف معه سترانسوم ، حين اختفت المرأة ذات يوم ، أن موته لم يعد لهم من وجود لديه ، لقد ماتوا مرة ثانية . وتوصل الرجل إلى التصالح مع صديقته ، لكن الألوان قد فات : لقد أقبلت الساعة التي عليه هو نفسه أن يدخل فيها مملكة الأموات . فات الألوان : نقرأ هذا الاستنتاج نفسه في وحش الغاب (١٩٠٣) ، حيث تعرض لنا القصة شخصاً اسمه مارشر أمضى حياته في البحث عن الغياب ، من غير أن يقدر حضور ماي برترام إلى جانبه . فهذه المرأة تعيش في الحاضر ،

فتسأل مارشر : «ما عساي أتمنى من شيء بفضل اهتمامي بك؟» ولا يدرك مارشر مرارة الدرس الذي تلقته إلا بعد وفاة صديقه فقط . لكن الألوان قد فات وعليه أن يقبل بفشله ، ذلك الفشل الذي قوامه أن «لا يكون شيئاً» . الزاوية المبهجة إذن هي الصيغة الأقل يأساً لهذا الشكل الجيمسي الجديد : بفضل الشيخ ، فهم الدرس قبل الموت . أما درس الحياة الكبير والصعب فيقوم تحديداً على رفض الموت والقبول بالعيش (وذلك يجري تعلّمه) . أما حضور الموت فيجعلنا ندرك - متأخرين جداً - ما كان يدل على غيابه . فينبغي أن نحاول أن نعيش الموت مسبقاً ، وأن نفهم أن يأخذنا الوقت على حين غرة .

... من المؤكد أن يقول قارئنا المتشدد ، ما خرجت من درب وعمر إلا لتسلك درياً آخر من جديد . كان عليك أن تكلمنا عن قصة قصيرة ، وما فيها من خصائص نوعية متفردة . وها أنت عاكف مجدداً على تركيب جنس أدبي ، قد يكون أقرب إلى هذه القصة من الأجناس السابقة ، لكنه جنس رغم ذلك ، وليست القصة سوى واحدة من التجليات الممكنة .

فعلى من يقع الخطأ؟ أليس على الكلام نفسه الجوهرى والشامل بطبيعته : ما إن أتكلم حتى أدخل في عالم التجريد والعمومية والمفهوم ، لا عالم الأشياء . فكيف نسمي الفردي ، في حين أن أسماء العلم نفسها ، كما نعلم ، لا تختص بالفرد تحديداً؟ وإذا كان غياب الاختلاف يساوي عدم الوجود ، كان الفارق الخالص غير قابل للتسمية : إنه غير موجود بالنسبة للكلام . وليس النوعي والفردي سوى شيخ ، ذلك الشيخ الذي ينتج الكلام ، وذلك الغياب الذي نسعى للقبض عليه بلا طائل ، والذي أمسكنا به أيضاً قبل الخطاب بقليل لابعده ، لكنه الذي ينتج في تجويفه الخطاب نفسه .

أوربما كان الناقد مرغماً على التزام الصمت ، لكي يجعل الفرد مسموعاً . لذلك السبب ، وفيما أنا أقدم الزاوية المبهجة ، لم أقل شيئاً على الصفحات التي تشكل مركزها ، كما تشكل إحدى القمم من فن هنري جيمس فأدعها وحدها تتكلم .

حدود إدغار بو

إذا ما قرأنا للمرة الأولى المجلدات الثلاثة كحكايات إدغار بو التي ترجمها بودليير إلى الفرنسية وهي قصص جديدة خارجة عن المألوف، سمجة وجادة، استرعى انتباهنا تنوعها الكبير جداً. فنحن نجد إلى جانب الحكايات الخارقة، والشهيرة جداً، مثل القبط الأسود أو مترنجشتاين، حكايات تبدو صادرة عن توجه معاكس، كان «بو» نفسه يصفها بـ «المشاكسة»: مثل الخنفسة الذهبية أو الرسالة المسروقة. وتتجاوز في المجلد نفسه قصص تمثل مقدماً جنس «الهول»: هوب - فروغ، قناع الموت الأحمر، مع قصص أخرى تنتمي إلى جنس «السمج» (إذا ما شئنا استخدام مفردات العصر): الملك طاعون. الشيطان في برج الكنيسة، مأسدة. لقد تفوق «بو» في حكاية المغامرات الخالصة (البحر والرقاص. نزول إلى ميلستروم) على قدر تفوقه في جنس وصفي وسكوني: جزيرة الجنية، مجال أرنهايم. وليس ذلك كل شيء: ينبغي أن نضيف حوارات فلسفية (قدرة الكلام، محادثة بين مونوس وأونا) وحكايات رمزية (الصورة البيضوية، ويليام ويلسون). ويرى البعض في مؤلفاته مولد الرواية البوليسية (جريمة قتل مزدوجة في شارع مورغ). أو رواية الخيال العلمي (مغامرة لامثيل لها، لواحد يرعى هانس بغال) ... ومن شأن ذلك كله أن يضلّل هاوي التصنيفات!

يضاف إلى هذا التنوع، امتداداً، تنوع آخر يمكن أن يتجلى في قصة واحدة بعينها. لقد استفاد «بو» - ولا يزال - من اهتمام النقاد، الذين رأوا في عمله التصوير الأكمل لثل أعلى - يبدو رغم ذلك مختلفاً في كل مرة. ففي مقدمة قصص جديدة

خارجة عن المؤلف ، يجعل بودليير من «بو» مثلاً لفكر ما قبل الرمزية . وغوذجاً يحتذى لأنصار الفن للفن : إنه يرى فيه ما يثير اهتمامه شخصياً . أما فاليري فيرى أن «بو» يجسد حتى الكمال الاتجاه القائم على السيطرة على سيرة الإبداع ، واختزاله ، ليغدو تلاعباً بالقواعد ، بدلاً من أن يدع سلطة المبادرات في يد الإلهام الأعمى . وكرست ماري بونابرت لـ «بو» ، واحدة من دراساتها الأكثر شهرة (والأكثر إثارة للجدل) في مجال النقد التحليلي النفسي . ويصور هذا العمل تصويراً جيداً كافة التعقيدات النفسية الكبرى المكتشفة حديثاً . وقرأ باشلار «بو» على أنه سيد الخيال المادي . أما جان ريكاردو ، فرأى فيه أحد أشياع فن الجناس الصحفي ... والقائمة طويلة . فهل يدور الموضوع حول الكاتب نفسه ؟ وكيف للمؤلفات نفسها أن تغدو المثال - بل المثال المفضل - لتنازع نقدية ، متباعدة فيما بينها كل هذا التباعد ؟

تمثل مؤلفات «بو» تحدياً للدارس ، مثلما هي الحال مع أي مؤلف آخر ، لكن الطريقة هنا متألقة تألقاً خاصاً : أهنالك حقاً مبدأ مولد مشترك بين كتابات متنوعة إلى هذا الحد أم لا ؟ وهل ترسم حكايات «بو» ، تلك «الصورة داخل السجادة» والتي صاغ هنري جيمس رمزها ؟ فلنسمع إلى النظر في المسألة بوضوح حتى لو اضطررنا إلى التخلي عن بعض أشكال اليقين القائمة .

ذلك المبدأ المولّد جاء تسميته على لسان كبار المعجّين بـ «بو» ، (وإذا كان لقيمة شاعر أن ترسخ بفعل قيمة المعجّين به ، فموقع «بو» بين أكبر الكبار) : بودليير ودوستوفسكي . لكنهما لم يقدرا على ما يبدو أهميته كلها . بالنظر إليه ضمن واحدة من إنجازاته الملموسة لا على أنه حركة أساسية . كانت ترد على لسان بودليير كلمة : الاستثناء ، لكنه يضيف قائلاً بعدها على الفور : في النظام الأخلاقي . ويؤكد قائلاً : «ما من رجل آخر روى استثناءات الحياة البشرية والطبيعة بسحر أكبر» ، لكنه كان يكتفي إثر ذلك ، بتعداد بعض العناصر الموضوعية . ويقول دوستوفسكي شيئاً مائلاً : «إنه يختار على الدوام تقريباً الواقع الأشد ندرة . ويضع بطله في موقف موضوعي أو نفسي غير مألوف إلى أبعد حد» .

إلا أن تلك الحكايات، وبدلاً من أن يكون لها قاسم موضوعي مشترك، تتعلق كلها بمبدأ مجرد يتولد عنه ما ندعوه بـ «الأفكار» مثلما نتولد «التقنية» أو «الأسلوب» أو «القصة». إن «بو» هو مؤلف الأقصى والمتطرف والمتفوق. إذ يضي بكل شيء حتى حدوده القصوى - بل إلى ما وراءها، إن كان ذلك ممكناً. ولا ينصب اهتمامه إلا على الأكبر أو الأصغر: على النقطة التي تبلغ فيها صفة ما درجتها القصوى، أو النقطة (والنتيجة في الحالين نفسها) التي توشك فيها أن تتحول إلى عكسها. إنه المبدأ نفسه الذي يحدد مظاهر عمله الأكثر تنوعاً. وقد يكون ذلك ماقام بولدري بتلخيصه على أفضل وجه في العنوان الذي ابتكره للعمل: قصص خارجة عن المؤلف.

نبدأ الآن بالأمر الأهم: فهذه هي الحال مع موضوعاته. سبق لنا أن أشرنا إلى وجود بعض الحكايات الخارقة. لكن الخارق ليس بشيء آخر سوى تردد طويل بين تفسير طبيعي وآخر فوطبيعي بشأن الأحداث نفسها. لاشيء آخر سوى تلاعب فوق هذا الحد، طبيعي - فوطبيعي. ويقول «بو» ذلك بما يكفي من الوضوح في الأسطر الأولى من حكاياته الخارقة، وهو يطرح الخيار: جنون (أو حلم)، إذن تفسير طبيعي. أو إنه تدخل فوطبيعي. وهكذا الحال في القط الأسود: «سأكون مجنوناً حقاً إذا ماتت وقعت ذلك [أي ثقة القراء] في حين أن حواسي نفسها ترفض شهادتها الخاصة. بيد أنني لست بمجنون، ولا أنا حالم بكل تأكيد... قد يأتي دماغ فيما بعد فيختزل شبحي إلى حالة المكان المشترك، دماغ مفكر ما، أكثر هدوءاً وأكثر منطقاً، وأقل قابلية للاستشارة من دماغي بكثير، فلا يجد في الظروف التي أقوم بسردها وأنا في حالة رعب، سوى متتالية مألوفة من العلل والنتائج الطبيعية جداً». أو في قصة القلب الكاشف: «أنا شديد العصية، أنا عصبي بشكل هائل، وكنت كذلك على الدوام. لكن لم تدعوني بأنني مجنون؟»

ليست لهجة تلك الاستكشافات للحدود على مثل هذه الاحتفالية دوماً. فنحن نتردد حيال شكل تمتع ما بين إنساني وحيواني في أربع دواب في واحدة،

وهي قصة ملك حربيائي . أو على ذلك الحد نفسه بين الجنون والعقل في قصة نظام الدكتور غوردون والبروفسور بلوم . أما على الصعيد الموضوعي فيجتذب أحد الحدود «بو» دون ما عدها - وسوف ندركه بيسر ، ما دام المقصود هو الحد بامتياز : إنه حد الموت . فالموت يألف تقريباً كل صفحة من صفحات «بو» .

وإن هي إلا ألفة تتحالف مع وجهات النظر الأكثر تنوعاً ، فتضيء مظاهر شديدة التنوع من مظاهر اللاحياة . ولا يخامرنا الشك في أن يلعب القتل دوراً أولياً في هذا المجال . وهو يظهر تحت كافة الأشكال : الأداة القاطعة في (القط الأسود) والخنق في (القلب الكاشف) والسّم في (شيطان الانحراف) والحبس انفلاقاً في (برميل امونتيلا دو) والنار في (هوب - فروغ) والماء في (سرّ ماري روجيه) ... أما قدرية الموت «الطبيعي» فموضوع متكرر باستمرار ، جماعياً كان (قناع الموت الأحمر ، ظل) أم فردياً (ذكريات السيد أوغست بيدلو) وكذلك الأمر فيما يتعلق بالتهديد بموت قريب (البشر والرقاص ، هبوط إلى المالستروم) . وغالباً ما تدور رموز «بو» حول الموت (جزيرة الجنية ، الصورة البيضوية) ، أما حواراته الفلسفية فموضوعها الحياة بعد الموت مثل : حوارية بين مونوس وأونا ، أو محادثة أيروس مع شارميون . الحياة بعد الموت ، ذلك ما يسلط الضوء بشكل فريد على الحد الفاصل بين الاثنين ؛ وهذا ما يفسر إقباله المتكرر على هذا الميدان : بقاء المومياء على قيد الحياة (نقاش صغير مع مومياء) ، بقاء على قيد الحياة بالتنويم المغناطيسي (الحقيقة حول حالة السيد فالدمار) ، عودة إلى الحياة بالحب (موريلا ، ليجيا ، إيلينورا) .

هنالك أيضاً وجه من وجوه الموت يمارس على «بو» سحرًا خاصاً : ذلك هو دفن شخص ما حيّاً . إنه دفن ناجم عن الرغبة في القتل (برميل امونتيلا دو) أو في إخفاء الجثة (القلب الكاشف ، القط الأسود) . أما الحالة الأشد تأثيراً ، فالدفن يقع فيها عن طريق الخطأ : يجري دفن الحي على أنه ميت . فتلك هي حال بيرينيس ومادلين أوشر . ولقد وصف «بو» الحالات التخشّية التي تؤدي إلى ذلك الالتباس : «بين السلسلة الكثيرة من الأمراض الناجمة عن تلك النوبة الخطرة والرئيسة ، والتي

أدت إلى ثورة رهيبة في كيان قريتي الجسدي والمعنوي، علينا أن نذكر أكثرها إيلاً، والعصية على كل دواء، إنها نوع من الصرع الذي ينتهي غالباً بالتخشب - وهو تخشب يشبه الموت تمام الشبه، كانت تستيقظ منه في بعض الحالات على نحو مباغت تماماً وفجائي (بيريس). إن الصرع يرفع لعبة الحدود إلى قوة أعلى: إنه ليس فقط موتاً في الحياة (مثل كل موت) لكنه حياة في الموت. الدفن: درب الموت. لكن الدفن المبكر: نقي للنفي.

من الأهمية بمكان أن نذكر، مع ذلك، أن هذا الافتتان بالموت ليس ناجماً مباشرة عن دافع مرضي، لأندي كنهه. بل نتاج ميل إجمالي هو الاستكشاف المنظم للحدود، والذي ينصرف إليه «بو» (يمكن أن ندعوه بـ «التفضيلية»). والدليل على تلك العمومية الأكبر لمبدأ المولد يتجلى في أننا نستطيع ملاحظة فعله في وقائع أقل رعباً بكثير. وهكذا الحال بالنسبة لمميزات شبيهة نحوية في أسلوب «بو» الذي يعجّ بصيغ التفضيل. ويقع القارئ عليها في كل صفحة. ولتقدم بعض الأمثلة على غير تعيين: «من المستحيل على فعل أن يكون مدبراً بمكر وترويضاً أشد». «ألم تقم الرياح الساخطة بإشاعة أخبار عاره، الذي لا مثيل له، في المناطق الأبعد؟» - «كانت قاعة الدروس القاعة الأوسع في المنزل كله - بل في العالم أجمع». «ليس في البلاد من قلعة يكفلها المجد على مر السنين أكثر من قصري الريفي الموروث، الصغير والكثير والقديم». من المؤكد أنه مامن إنسان تغير يوماً ذلك التغير الرهيب وفي ذلك الوقت القصير مثل رودريك أوشرا «أه، يا للناس الأكثر قساوة قلب. أه، يا للناس الأبالسة! ...» وثيمم مقارناته وحتى أوصافه شطر التطرف على نحو دائم: «وارتفع صراخ ثاقب نصفه هول ونصفه انتصار - على نحو لا يمكن خروجه إلا من الجحيم فقط». «وعلى نحو مباغت جعلت فكرة رهيبة الدم يتدفق سيولاً على قلبي»؛ «وعلا هدير جبار كهدير آلاف الرعد» الخ...

التفضيل والمغالاة والتضاد: تلك هي الأسلحة التي تحملها هذه البلاغة السهلة قليلاً. وهي الشيء الأقدم في مؤلفات «بو»، من وجهة نظر قارئ معاصر،

تعود على أوصاف أكثر تكتماً. وإن «بو» لَيَسْتَهْلِك الكثير من المشاعر المتطرقة في عباراته حتى لا يدع شيئاً منها للقارئ. فكلمة «رعب» تدع القارئ غير مبال (في حين كان سيرتعد من إيماءة لاتسمي الأشياء بأسمائها بل توحى بها. أما حين يصيح متعجباً: «بالها من آلة هول وجريمة مشؤومة ورهيبة.. يالها من آلة احتضار وموت!» أو أن يقول: «آه من المفارقة العملاقة التي تستبعد بهولها كل حل!» فإن الراوي يظهر من الانفعال ما يجعل شريكه القارئ لا يدري ماذا يفعل من ناحيته. غير أننا نجانب الصواب إذا ما توقفنا عند التأكيد على «سوء التقدير» لدى «بو»، كأن نرى في أعماله التعبير الفوري (والثمين) عن الهلوسات المرضية. أما صيغ التفضيل لديه فنصدر عن المبدأ المولّد نفسه كما الحال بشأن افتتانه بالموت.

إنه مبدأ لم ينته من تعداد نتائجه. ذلك أن «بو» حساس حيال كافة الحدود، بما فيها الحد الذي يمنح كتاباته الخاصة حالة أدب وتخيل. ونحن نعرف أنه ألف الكثير من الأبحاث (التي قام بودليير بترجمتها إلى الفرنسية). إلى جانب كم من النصوص ذات حالة بينية حتى ليرتدّ الناشرون في إدخالها تحت هذا العنوان أو ذاك! فتوضع (الكشف المغناطيسي) بين الأبحاث تارة وبين «القصص» تارة أخرى. كذلك حال لاعب الشطرنج في ميلزل. وإن نصوصاً مثل الصمت، الظل، قدرة الكلام، محاوراة بين مونوس وأونا، محادثة إيروس مع شارميون، لاحتفظ إلا بآثار ضئيلة (لكنها تحتفظ بها رغم كل شيء) من صيغتها الوظيفية. أما الحال الأشد إثارة للدهشة فهي حال شيطان الانحراف، والتي وضعها بودليير على رأس قصص جديدة خارجة عن المؤلف: نظل نعتقد حتى الثلاثين الأولين من النص، أننا حيال «دراسة نظرية» أو أننا أمام عرض لأفكار «بو». ثم تدخل القصة على حين غرة، محوكة دفعة واحدة كل ماتقدم، ويشكل عميق، يجعلنا نصحّح مسار ردة فعلنا الأولى: يسبغ الموت الوشيك ألماً جديداً على برودة التفكرات السابقة. أما الحد الفاصل بين التخيل واللاتخيل فيقع تحت النور ويتلاشى.

وليس كل ما تقدم سوى سمات سطحية تقع على الفور تحت ملاحظة من ينظر في أعمال «بو». لكن مبدأ الحدود يحدّها بشكل جوهري أكبر، عبر اختيار جمالي أساسي، فيجد كل كاتب نفسه في مجابهته، ويدي «بو» حياله اختياره للحل الأقصى من جديد. إن تناجاً من التخيل الكلاسيكي هو في أن معاً، وبالضرورة، محاكاة، أي علاقة مع العالم والذاكرة، وهو لعب، وبالتالي هو قاعدة وإحكام لعناصره الخاصة. أما عنصر من النتاج الأدبي - مشهد أو ديكور أو شخصية - فهو على نحو دائم نتيجة تحديد مزدوج: واحد يأتيه من العناصر الأخرى الحاضرة معه في النص، وآخر يفرضه «الاحتمال» و«الواقعية» ومعرفة العالم. ويمكن للتوازن الناشئ بين هذين النوعين من العوامل أن يكون شديد الثقل، وفقاً للانتقال من «الشكليين» إلى «الطبيين». لكن نادراً ما يبلغ تباين العوامل درجة مرتفعة ارتفاعها لدى «بو». فليس من شيء هنا محاكاة، بل كله بناء ولعب.

ومن العبث البحث لدى «بو» عن لوحة تصور الحياة الأمريكية في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فسير الأحداث يقع عادة في قصور ريفية صغيرة وقديمة أو في قلاع مشؤومة أو بلاد بعيدة ومجهولة. وأما الديكور لدى «بو» فهو شرطي على نحو تام: إنه ما يتطلبه سير الأحداث. هنالك مستنقع على مقربة من منزل أوشر، كي يمكن للمنزل أن يهوي فيه، لا لأن المنطقة تشتهر بكثرة مستنقعاتها. ولقد شهدنا كيف أن حكاياته لا تفيض بالتعابير التفضيلية فقط، بل بالشخص التفضيليين أيضاً: أولئك هم سكان حكايات «بو»، وليسوا سكان أميركا المعاصرة. أما الاستثناءات على تلك القاعدة فمن شأنها، على قلتها، أن تبرهن على ذلك بشدة أكبر أيضاً: قد يكون وصف المدرسة، في قصة ويليام ويلسون، مرتكزاً على تجربة «بو» الشخصية في إنكلترا، وقد تكون المرأة التي عادت إلى الحياة، ليجيا أو إيلينورا، استحضاراً لزوجته التي توفيت فتية. لكن ياله من فارق بين التجارب الواقعية وتلك الأحداث المتطرفة أو أولئك الأشخاص الفوق طبيعيين والمتطرفين! لقد كان بودلير نفسه يعتقد، وقد استسلم لإغراء الروم الواقعي والتعبيري، أن «بو» قد قام بأسفار طويلة. أما في واقع الأمر فإن شقيق

«بو» هو الذي سافر، وأن إدغار كان يتوَلَّى سرد أسفاره. لقد كان «بو» مغامراً، ولكن ليس بالمعنى البتذل للكلمة: إنه يستكشف قدرات الفكر وخفايا الإبداع الفني وأسرار الصفحة البيضاء.

أفصح «بو» عن ذلك بشكل مطول في نصوص حول الفن والأدب. وقام بولدير بترجمة واحد منها عنوانه: فلسفة التأليف، (فاختار له عنواناً: أصل قصيدة). إلا أن شيئاً من الشك كان يخامره في صدق «بو». ويروي «بو» في الواقع قصة إنتاجه لقصيدته الشهيرة، الغراب: ما من بيت جاء، ولا جاءت كلمة واحدة بفعل المصادفة (ذلك يعني أيضاً أنه بفعل علاقة مع «الواقع»)؛ والقصيدة هنالك بقوة علاقاتها مع كلمات أخرى وأبيات أخرى: «جعلتُ الليلة عاصفة لأشرح بادئ الأمر أن ذلك الغراب يبحث عن مأوى، ولأخلق من ثم تأثيراً متناقضاً مع الهدوء المادي للحجرة. وجعلت الطائر يحط على التمثال النصفى لبالاس، لأخلق تناقضاً بين الرخام والريش. فيتبين أن فكرة جذع التمثال استوحيت من الطائر وحده. أما جذع بالاس فاخترت أولاً بسبب علاقته الحميمة بسعة معرفة العاشق واختير ثانياً بسبب الجمهورية نفسها لبالاس». ويؤكد في مكان آخر على نحو مكشوف نفوره من مبدأ المحاكاة: «تقدمت كافة الفنون تقدماً سريعاً. وكان لتقدم كل واحد تقريباً علاقة مباشرة بأنه الأقل محاكاة». ويقول أيضاً: «مهما تكن المحاكاة البسيطة، لما هو قائم في الطبيعة، محاكاة دقيقة، فإنها لا تهب أحداً حق الحصول على اللقب المقدس لفنان».

ليس «بو» إذن «مصوراً للحياة» لكنه بناء للأشكال ومخترع لها. ومن هنا جاء الاستكشاف، المشار إليه سابقاً، للأجناس الأكثر تنوعاً (حين لا يكون اختراعاً لها). وبهمة إحكام عناصر القصة أكثر بكثير من وضعها متوافقة مع معرفتنا عن العالم. ويبلغ «بو» مرة أخرى أيضاً أحد الحدود: إنه حد محو التقليد، وإظهار البناء إظهاراً استثنائياً.

ذلك الاختيار الأساسي ذو نتائج عدة، تُعدّ بين السمات الأكثر تمييزاً لكتابات «بو». فلنراقب بعضاً منها.

إن قصص «بو» أولاً (مثل كتاباته الأخرى كلها)، مبنية على نحو دائم بدقة قصوى. فتراه يؤكد على هذه الضرورة في نظريته حول القصة القصيرة (وقد ذكرها مفصلة في تحليل لقصص هاوثورن). «لقد قام كاتب ماهر ببناء حكاية. فإن يكن يعرف مهنته، لا يعتمد إلى صياغة أفكاره وفقاً للأحداث الطارئة، ولكنه بعد أن يصوغ تأثيراً وحيداً بعناية وتفكير، يحدد لنفسه غاية إنتاجه فيبتكر الأحداث الطارئة حينذاك - ويوفق ما بين الأحداث - مما يتيح له أن يحصل بشكل أفضل على التأثير الذي صاغه مسبقاً. وإذا لم ترم عبارة الأولى إلى أحداث ذلك التأثير فقد فشل من الخطوة الأولى. كما لا ينبغي أن ترد في العمل كلمة واحدة لا ترمي بشكل مباشر أو غير مباشر إلى تحقيق الهدف المرسوم من قبل».

أمكن لنا أن نتعرف، في الاستشهاد السابق، المأخوذ من تكوين قصيدة على نمطين اثنين من القسر الداخلي: نمط ينتمي إلى السببية والتماسك المنطقي. وآخر إلى التناظر والتعارض والارتقاء، مما يسبغ على العمل تماسكاً يمكن أن نقول عليه فضائياً. إن تشدد السببية يؤدي إلى قصص مبنية وفقاً للمنهج الاستنباطي المحبب إلى نفس «بو»، ومنها الخنفسة الذهبية أو الرسالة المسروقة أو قتل مزدوج في شارع مورغ. لكنه أيضاً ذو نتائج أقل قورية. حتى ليسعنا أن نتساءل ما إذا كان اكتشاف «شيطان الانحراف» من قبل «بو» يساهم في ذلك. يكمن قوام هذه الحالة الفكرية الخاصة في التصرف «من أجل السبب الذي لا يجعل ذلك واجباً علينا». لكن بدلاً من البقاء عند مثل ذلك التأكيد السلبي، يقوم «بو» ببناء قابلية للفكر البشري تقوم خاصيتها على تحديد مثل تلك الأفعال. وهكذا فإن الإشارة الأكثر عيشية ظاهراً لاتنظر من غير تفسير، بل تساهم أيضاً في الجبرية العامة (فيكشف «بو» في طريقه بعض البواعث اللاواعية). ويمكننا أن نعد بصورة عامة إن جنس الحارق يجتذب «بو» تحليداً بسبب عقلانيته (لا رغباً عنه). وإذا ما التزمنا

التفسيرات الطبيعية، صار من الواجب علينا القبول بالمصادفة والتطابقات في تنظيم الحياة، وإذا ما رغبتنا في أن يكون كل شيء محدداً، علينا القبول أيضاً بالأسباب الفوق طبيعية. وكان دوستوفسكي يؤكد الأمر نفسه لدى «بو» - على طريقتة: «إن كان خارقاً فليس ذلك على نحو سطحي». إن «بو» خارق لأنه فوق عقلائي، لا لأنه لا عقلائي وليس من تناقض بين القصص الخارقة وبين قصص المشاكسة.

يجري تجاوز التشدد السبيبي بتشدد مكاني شكلي. أما الارتقاء فهو قانون الكثير من القصص: يستأثر «بو» بادئ الأمر باهتمام القارئ عبر إعلان عام لأحداث خارجة عن المألوف وفي نيته أن يقصتها. ويقوم من بعد بعرض خلفية الحدث كلها مع كثير من التفاصيل. بعدئذ يتسارع الإيقاع حتى الوصول في الغالب إلى عبارة نهائية محملة أكبر قدر من الدلالة، تلقي الضوء على الغموض ببراعة متزنة، معلنة عن وقوع حدث يكون في الغالب رهيباً. وهكذا فالجملة الأخيرة في القط الأسود هي: «احتجزت الهولة في القبر!» أما في القلب الكاشف فهي: «ذلك هو خفقان قلبها المرعب!» وفي سقوط منزل أوشر، يقود كل شيء إلى هذه الجملة: «لقد وضعناها في القبر وهي حية!».

تطبق تلك الجبرية الشكلية على مستويات مختلفة. أما أكثرها فصاحة فمستوى الأصوات نفسها، حتى إن الكثير من القصص تدور على طريقة التلاعب بالكلمات: وتلك على نحو خاص حال عدة حكايات متنافرة مثل: مأسدة، الملك طاعون، محادثة صغيرة مع مومياء (يُدعى بكل هذه القصة الأخيرة ألامستاكو، ومعناه «كل ذلك ضلال»). لكن الحال كذلك في الغالب بالنسبة لحكايات أخرى، حيث الجبريات الشكلية أقل وضوحاً. فلقد تمكن جان ريكاردو من البرهان على الدور الذي تؤديه بعض التطابقات الفعلية في قصص قصيرة مثل الحفنة الذهبية وذكريات السيد أوغست ييلدو. وهنالك أخيراً البناء الداخلي، والقصة المروية وفقاً له، داخل قصة أخرى، وتمثيلها في كافة مناحيها، وذلك شائع لدى «بو»، ولملموس على نحو خاص في سقوط منزل أوشر، حيث تقلد القصة الإطار في آن معاً، لوحة وكتاباً تجعلنا نتعرف عليهما.

يخضع كل مستوى من تنظيم النص لمنطق متشدد. وبالإضافة إلى ذلك فإن هذه المستويات متساوقة فيما بينها على نحو دقيق. ونشر إلى مثال واحد: أن الحكايات الخارقة و«الجادة» في قصص جديدة خارجة عن المألوف، تُروى على الدوام بصيغة المتكلم، ويفضّل أن تكون الشخصية الرئيسة، من دون وضع مسافة بين الراوي وحكايته (تلعب ظروف السرد دوراً هاماً في ذلك): وهكذا الحال في شيطان الضلال والقط الأسود وويليام ويلسون والقلب الكاشف وبيرينيس، ومقابل ذلك فإن الحكايات «المتنافرة» مثل الملك طاعون والشيطان في برج الكنيسة، ومأسدة، وأربع دواب في واحدة، ومناقشة صغيرة مع مومياء، أو قصص الهلع مثل هوب - فروغ وقناع الموت الأحمر، مروية بصيغة الغائب أو على لسان راوٍ شاهد وليس فاعلاً. فالأحداث متباعدة والإيقاع مزخرف. وما من سبيل إلى أي تشابك.

أما الاستيعاب الثاني للاختيار الأقصى الذي قام به «بو» (ضد المحاكاة من أجل البناء) فهو اختفاء السرد أو اختفاء شكله البسيط والأساسي على الأقل. ويمكن لهذا التأكيد أن يشير دهشتنا، في حين أننا نعرف أن «بو» هو الراوي بامتياز. لكن قراءة متأنية سوف تقنعنا بأنه ليس لديه البتة تقريباً من تسلسل بسيط للأحداث المتتالية. وحتى في قصص المغامرات التي تتقارب أكثر فيما بينها مثل مخطوط داخل قارورة أو آرثر غوردن ييم، فإن القصة التي تبدأ بسلسلة بسيطة من المغامرات، تتحول إلى غموض وترغمنا إلى العودة إليها وإلى قراءة جديدة أكثر تنبهاً لأحاجيها. كذلك هي الحال بشأن قصص المشاكسة والتي هي بعيدة جداً، ضمن هذه الوجهة، عن الأشكال الراحنة للرواية البوليسية: منطق الحدث الروائي يستبدل بمنطق البحث عن المعرفة، فلا نشهد من تسلسل للعلل والنتائج البتة، بل نشهد استنتاجها فقط ومن بعد.

هنالك غياب للقصة التقليدية وغياب أيضاً لعلم النفس المشترك بوصفه وسيلة لبناء القصة القصيرة. وتقوم جبرية الأحداث مقام الحافز النفسي، على

نحو ما لاحظنا غالباً، شخص «بو» الذين هم ضحايا سببية تتجاوزهم، يفترضون للعمق على الدوام. وليس «بو» بقادر على بناء غيرية حقيقية. فالحديث مع الذات (المونولوج) هو أسلوبه المفضل، حتى إن حواراته (حديث ...، محادثة ...) هي أحاديث مقتنعة مع الذات. ولا يمكن لعلم النفس أن يستهويه إلا مسألة من بين مسائل أخرى، وغموضاً يلزم استجلاؤه. أي موضوعاً، لانهج بناء. والبرهان على ذلك قصة مثل الرسالة المسروقة، حيث يفترق دويان، وهو شخص دمية، لكل «عمق نفسي» بالمعنى الروائي، فيصوغ بكل صفاء قوانين الحياة النفسية البشرية.

تقوم القصة في جوهرها على المحاكاة، مكررة في تتابع الأحداث التي تستحضرها، تتابع الصفحات التي قلبها القارئ. إذن سوف يعثر «بو» على الوسائل القمينة بتخليصه من ذلك. والأكثر جلاء في البداية أنه سيستبدل بالقصة الوصف حيث تتعارض سكونية الأحداث الموصوفة مع حركة الكلمات. ويؤدي ذلك إلى قصص وصفية عجيبة، مثل جزيرة الجنية أو ملكية أرنهايم أو أيضاً بيت لاندور الريفى، حيث يدخل «بو» متتالية بعد فوات الأوان. لكن هذه تتمعي لسيرورة الملاحظة، لا للواقعة الملحوظة. وما يلفت النظر أكثر أن هذا الاتجاه نفسه يحول قصصاً «سردية» إلى تجاور متقطع للحظات ساكنة. فهل قصة قناع الموت الأحمر سوى توزيع سكوني لثلاث لوحات: الحفل، والقناع المثير للقلق ومشهد الموت؟ أو ويليام ويلسون حيث تختزل حياة بكاملها لتقتصر على بضع لحظات موصوفة بدقة كبيرة جداً؟ أو أيضاً بيرينيس، حيث تسرد حكاية طويلة بالزمن الماضي (أحداثها إذن متكررة وغير موحدة) متبوعة بصورة المتوفاة ومفصولة من بعد بسطر من النقاط ثم بوصف لغرفة الراوي؟ أما في موضع الاستراحة - في القسم الأبيض من الصفحة - فمجرى الشيء الأساسي: انتهاك حرمة الضريح، وبقطة بيرينيس والحركة المجنونة التي جاءت بأسنانها إلى علبة من الأنوس موضوعة على مكتب إيفايوس. والحضور وحده للسكون الذي يجعلنا نتيّن زويزة الأحداث.

يقوم «بو» بوصف تنف من شيء كلي، ويختار التفصيل أيضاً من داخل هذه التنف. فيطبق إذن، عبارات بلاغية، ثنائية مجاز مرسل. لقد أشار دوستوفسكي أيضاً إلى هذه السمة: «هنالك خاصية في قدرته على التخيل، ليست متوفرة لأحد سواه». فترى جسم الإنسان بشكل خاص وقد اختزل لديه ليقصر على واحدة من مكوناته. تلك هي الحال مع أسنان بيرينيس: «كانت هناك - ثم هنالك - وفي كل مكان - مرئية، ملموسة أمامي. طويلة ضيقة ناصعة البياض، مع شفتين شاحبتين تنقلبان حولها، مخطوطتين على نحو مفرع مثلما كانتا فيما مضى». أو عين العجوز القلب الكاشف: «كانت إحدى عينيه تشبه عين صقر - عين لونها أزرق شاحب مع نقطة في قرنيته... رأيتها بوضوح كامل. كلها بالأزرق الكامد وعليها غطاء شمع جعل النخاع يتجمد في عظامي». (كان ذلك العجوز عيناً واحدة وقلباً يخفق - ليس إلا). وكيف لنا أن ننسى أيضاً أن القط الأسود كان يعين واحدة؟

حين ينوء التفصيل بمثل ذلك العبء، لا يعود وسيلة لخلق إحساس بالواقع، (مثلما ستكون عليه الحال لدى كل من فلووير وتولستوي على سبيل المثال) فيصير رمزاً. ويتلاءم الرمز تماماً مع اختفاء السرد، وهي من مزايا «بو» انتشار بالعمق، لا بالامتداد. فلديه تناغمات مع السكون، إذن مع الوصف. وتميل آثار «بو» الأدبية كلها إلى الرمز (وهذا ما يفسر - عرضاً - أن النقد التحليلي النفسي، وهو أبرز الصيغ النقدية الحديثة، شغوف بالأدب الرمزي). وبعض الحكايات رموز معلنة (تحمّل إحداها عنواناً إضافياً: «قصة تحتوي على رمز»): من أمثال: الصمت، الصورة البيضوية، نقاش صغير مع هوماء، ويليام ويلسون. وتنتجح حكايات أخرى بدقة أكبر على التفسير الرمزي من غير أن تتطلب بالضرورة (مثل ليجيا أو الرسالة المسروقة).

أما الاستتباع الثالث (لا الأخير) للاختيار الجوهري لدى «بو»: فهو أن حكاياته تنزع إلى اتخاذ الأدب موضوعاً: إنها حكايات قاعدية الأدب. أما اهتمامه المستمر بالمنطق فدفع به لأن يجعل من القصة أحد موضوعاته. وسبق أن رأينا وجود

قصص جرت صياغتها «من الداخل». فمن المهم أن نشير إلى أن الكثير من القصص القصيرة تنتهج خطأ ساخراً، لأنها موجهة نحو موضوعها الظاهري مثلما هي موجهة نحو نص أو جنس سابق: إنها من جديد الحكايات المتنافرة التي قام بودلير بترجمة بعضها فقط. أما تعرف الجمهور عليها فعانى على ما يبدو من أنها تقترض الألفة مع تقليد أدبي ما.

إن «بو» إذن، وفي كافة الاتجاهات، كاتب الحدود- وذلك في آن معاً فضله الرئيس وحده إذا صح القول. لقد أبدع أشكالاً جديدة. واستكشف أماكن مجهولة، ومن المؤكد أن إنتاجه هامشي بالضرورة. ولحسن الحظ، يبقى في كل عصر، قراء يفضلون الهوامش على المركز.

رواية شعرية

يُجري نوفاليس في روايته هاينريش فون أوفنر دنغن^(١)، ولمرات ثلاث، مقارنة بين نوعين من الناس . المقارنة الأولى يجريها هاينريش نفسه، أثناء حديث مع الباعة الذين يرافقونه في سفره . وتدور المقارنة تحديداً حول «طريقين اثنين لبلوغ معرفة التاريخ البشري» . «الطريق الأول صعب ولانهاية له، فيه انعطافات لا تحصى : هو طريق التجربة . أما الآخر فيمكن قطعه بوثة واحدة أو ما يشبه ذلك، وهو طريق التأمل الداخلي . من يسلك الطريق الأول يقتصر على استنتاج شيء من الآخرين، ضمن عملية حسائية لانهاية لها . أما الآخر، وعلى خلاف من ذلك، فيرى على الفور طبيعة الأشياء كلها وكل ظرف، ويعرفها حدساً بشكل تلقائي، حتى ليقوى على التفحص داخل التنوع الحي لتشابهاتها، مقارنة كل شيء بالأشياء الأخرى كافة، وعلى درجة من اليسر كمن يقارن بين أشكال مصورة في لوحة» .

أما في المرة الثانية فإن الكاتب نفسه هو الذي يتولى الكلام؛ نحن في بداية الفصل السادس . وهاكم صورة النوع الأول من الناس : «لا يسه الناس الفاعلين، وهم الذين ولدوا لتسيير شؤون العالم، أن يبدؤوا على نحو مبكر جداً بدراسة كل شيء بأنفسهم والانصراف إليه . (...) وليس مباحاً لهم الانصراف إلى التفكرات الصامتة، أو الرضوخ لدعوات الفكر التأملي . فلا يسه فكرهم بأي حال أن يعكف

Heinrich von Ofterdingen (١)

على ذاته وليس لروحهم أن تكون مستغرقة في التأمل . بل عليهم خلافاً لذلك أن يفتحوا على العالم الخارجي من غير انقطاع ، واضعين زخمهم كله ويقظتهم وفعاليتهم في خدمة الذكاء . أولئك هم الأبطال الذين تمور من حولهم وتدافع الأحداث التي لا تنتظر سوى التوجيه والإنجاز . فلدى أولئك الناس القدرة على تحويل نزوات الأقدار كلها إلى وقائع تاريخية ، وحياتهم سلسلة متصلة من الأحداث الفريدة والمعقدة في آن معاً ، أحداث مذهلة ومتألقة ومشهودة .

هاكم الآن وصف النوع الثاني . « ليس الأمر على ذلك النحو مطلقاً مع أناس خاشعين ومطمئنين ومجهولين ، فالعالم بالنسبة لهم داخلي ، والفعل تأملي والحياة ازدياد سرّي وكتوم للقوى الكامنة في الداخل . ولا يدفع بهم نحو الخارج أي نفاد صبر . وإن لم يكن المسرح الفسيح للعالم الخارجي يثير فيهم أية رغبة في الظهور بأنفسهم على خشبته ، فذلك لأنهم يجدون المشهد على درجة من الروعة والفائدة تدفع بهم لتمضية وقت فراغهم في تأمله . (...) أما الأحداث ذات الأهمية الفائقة والتنوع الشديد فلا تسبب لهؤلاء الناس سوى الاضطراب . فنصيبهم حياة كلها بساطة ، وحسبهم القصص والكتب لتكوين معرفة عن كل ما يظهر في العالم والإحاطة بكل ما يحتويه . (...) ففي كل خطوة يخطونها داخل أنفسهم ، يحققون اكتشافات مذهلة حول جوهر هذه الدنيا ودلالاتها . أولئك هم الشعراء ... »

أما في المرة الثالثة أخيراً فإن كلينغور هو الذي يذكر سريعاً بالتعارض نفسه ، فيكتفي بالإشارة إلى التناظر التام بين النوعين من الناس ، فيقول : « إن الأبطال هم الوجه الأكثر نبلاً في مواجهة الشاعر ، إنهم الصورة المقابلة والوزن المعادل . ويلاحظ نوفاليس ، في مقارنة أخرى ، أن الشعر إن كان يسعه أن يستنهض البطولة ، فليس العكس بصحيح على الإطلاق .

ويسعدنا أن نرسم مخططاً لذلك التعارض ، ليكون ماثلاً في الذاكرة :

الشعراء:

تأمل
تفكير
جوهر العالم وملوله
حياة بسيطة جداً
اهتمام يشهد العالم
معرفة فورية
روح
إدراك حتمي لكل شيء على
حدة، ثم المقارنة بين الأشياء .
تنام في القوى الداخلية
هوية غامضة للأشياء، للكون
الصغير والكون الكبير .

الأبطال:

تجربة
فعل
شؤون العالم
أحداث مؤثرة ومشهودة
توظيف للشخصية نفسها
تعلم مندرج في الزمن
جسد
انتقال من شيء لآخر
بالاستنتاج
سلسلة متصلة من الأحداث
الإبقاء على التنوع والتفرد

إلا أن نوفاليس يعتقد أن روايته نفسها تنتمي إلى سلسلة، تعرف نفسها أيضاً بالتمارض مع سلسلة أخرى، وتنبئ ذلك عبر بضع ملاحظات موجزة تقع في مسودات هاينريش فون أوفتر دينغن وفي مخططاتها . فقد كتب يقول: «ليس من مرحلة انتقال تاريخية حقاً للعبور إلى القسم الثاني». وقال أيضاً: «تنظيم رواية هاينريش وتماسكها التاريخي». تماسك وتواصل شعريان، غير تاريخيين . ونرى صديقه تيك أكثر وضوحاً في الملخص الذي يعلق فيه على تاليه الرواية، وفقاً لما وصف له نوفاليس: «قلما كان يهمه في الواقع أن يصف هذه الواقعة أو تلك، وأن يتناول الشعر [وقد تجلّت هويته موضوعاً عاماً للكتاب] تحت مظهر ما ليصوره بحكايات وأشخاص . كان في نيته، خلافاً لذلك، وعلى نحو ما يبينه على كل حال بجلاء تام في الفصل الأخير [بل ما قبل الأخير] من القسم الأول، أن يعبر عن

الجوهر نفسه للشعر وأن يلقي الضوء على قوله الأشد عمقاً . (...) فالطبيعة والتاريخ والحرب أو الحياة العادية بكافة ترهاتها تتحوك وتقلب إلى شعر ... » إن جنساً تاريخياً أو سردياً، مذكوراً على نحو أجوف من قبل تيك وكذلك نوفاليس، يتعارض مع جنس آخر، هو جنس شعري .

هنالك بالتأكيد مايفرنا لإجراء دمج بين التعارضين . بل إن نوفاليس نفسه يقوم بأكثر من دعوتنا إلى ذلك . وليس ذلك بناجم فقط عن تسميته الناس «شعراء» والنصوص «شعرية» . بل لأن التذكير الثاني (وهو الأطول) بالنوعين من الناس يفضي إلى اليئس : «ولّد هاينريش» ليكون شاعراً، على نحو عميق وبالفطرة . إن رواية هاينريش فون أوفتر ديفن ، بعدها قصة حياة شاعر ، لاقصة حياة بطل ، لتجسد الجنس الشعري والإنسان الشعري في آن معاً .

لابد للقارئ اليوم من أن يندهش للتنافر القائم بين مايراه على صفحة الغلاف عنواناً : هاينريش فون أوفتر ديفن ، رواية ، وبين الطابع القليل الروائية للصفحات التي مستقع عليها عيناه من بعد . وسوف أرى شرحاً لهذا الانطباع في المقارنة التي يجريها نوفاليس بين نوعين من النصوص : رواية شعرية من ناحية ، سيكون أوفتر ديفن مثلاً عليها ، رواية يمكن أن ندعوها سردية لتواجه بها الأولى . وهنالك مايحذوبي لأن أسبغ على هذين الجنسيتين ، ليس فقط الصفات المذكورة على نحو موجز بشأن النصوص ، بل أيضاً تلك الأكثر غزارة والتي تميز النوعين من الناس . بل إنني أرى في الملامح المميزة لأوفتر ديفن ، طريقة ما لوصف خطاب الشعر ، على النحو الذي جرى في العصر الرومنطقي وبعده . ولكن كيف الانتقال من الأشخاص إلى طبقات النصوص ؟

لن أتابع هنا حالات الخلد لدى نوفاليس واحدة فواحدة ، حتى لو احتفظت بها ماثلة في ذهني . لكنني سأسعى بالأحرى لأن أجعل استبصاراتي أنا واضحة .

لقد قرأت الكتاب فخرجت منه بانطباع عن «رواية ليست مماثلة تماماً لما عداها». وعبرَ النعتُ «شعرية» ذهني على الفور. بدأت عندئذ أبحث في النص، عن النقاط التي قادتنِي إلى ذلك الانطباع.

اتخذت من نفسي إذن مثلاً لهذا القارئ المعاصر، وحاولت أن أدوّن كافة التفاصيل التي بدت لي منذ فصل «الرواية» الأول «روائية» قليلاً. فالفعل الأول المروي (في العبارة الثانية من النص) هو أن البطل المراهق «يفكر» وهو فعل ضئيل الفاعلية. ناهيك بأنه لا يفكر بفعل آخر مادي، بل بأحداث رجل غريب، عن غرامه بزهرة زرقاء، وذلك كل ما سنعرفه عن الأمر. إذن، وبدلاً من فعل يشبه قولنا: «يفعل المراهق ذلك الشيء» نحمد أنفسنا حيال: «يفكر المراهق في أن الغريب قال: إن الزهرة الزرقاء أثارت هوى: فلا يأتي الفعل الحقيقي إلا في المرتبة الثالثة. والحال كذلك بشأن الفعل الثاني، فهو أيضاً ذكرى تتعلق بحكايات سمعت فيما مضى.

الفعل التالي هو: اليافع يحلم. ويستهل قصة ذلك الحلم. يشترك التذكر والحلم في أنهما ينقلان القصة إلى صعيد آخر، ويفتحان سطوراً سردياً جديداً وبالتالي يعلقان القصة البدئية. استوقفني في ذلك الحلم عنصران اثنان. فهابنريش يحلم بأنه يحلم بـ «أحداث يعجز عنها الوصف»: إنه حل يبدأ فيصير مألوفاً لدينا، ويقطع سير إحدى القصص، من غير أن يقوى على قول الأخرى. أما العنصر الثاني فيقع في نهاية الحلم، وليس بمثير للدهشة حقاً ما لم ننس أننا في حلم: إنه تحوّل الزهرة الزرقاء إلى «وجه عذب». وعلينا، ما لم نقبل بالفوق طبيعي، أن نبحث عن معنى مجازي لهذه الكلمات: قد لا يكون التماثل بين الزهرة والمرأة إلا مجازياً؟

أما وقد انتهى الحلم فلإننا نصل إلى فعل ليس طابعه بأكثر فاعلية على الإطلاق: ينخرط اليافع (هابنريش) وأبوه في نقاش ذهني حول طبيعة الأحلام.

لكن وجوده إذا ما أخذ كفعل لا يؤثر بشيء على مجرى القصة، لا هو ولا مضمون ذلك النقاش. فالحلم هنا ينظر إليه بأنه وسيلة للتواصل: هنالك إذن تواصل داخل التواصل. ويجري استذكار أحلام أشخاص آخرين، من غير توضيح دقيق لمضمونها. فهاینریش يروي أن الكاهن روى حلمًا.

ويروي الأب بدوره ذكريات تتعلق بلقاء مع رجل عجوز، دار أثناءه حديث كان الشعر موضوعه. يروي الأب إذن أن العجوز روى له أن الشعراء يروون... ويستذكر من بعد حلمًا، ويعود إلى عشرين سنة خلت. وتتوالى الدهشة هذه المرة من القراءة الأولى، مثل هاينريش، من ماثلة ذلك الحلم لحلمه: فالحالم يدخل هنا، كما هنالك، داخل مغارة في الجبل، فيبهز النور فيخرج إلى السهل فيكتشف زهرة خارقة. ذلك التوازي يضعف أيضًا لدى واقعية الأفعال المذكورة، فقد تكون وهمية، لاسيما أنها واقعية مشوشة مسبقًا مادامت تتعلق بأحلام. واكتشفت لدى القراءة الثانية توازيات جديدة بين جزء آخر من ذلك الحلم والتطور الإجمالي للقصة. والأمر كذلك بشأن قسم من الحلم السابق لهاينريش (موت المحبوبة). وينتهي الفصل بنهاية هذا السرد الأخير للحلم.

أخص انطباعي فأقول: تنحصر حدود القصة الأولى بأشياء قليلة جدًا، لاسيما أنها لا تكف عن الانقطاع بقصص ثانية. وبالوسع تدوينها دون كبير اختصار بقولنا: إن هاينريش يتذكر ويحلم ويستيقظ فيتكلم عن الحلم بشكل عام ويصغي لأبيه وهو يتكلم عنه. ولا يتوازن هذا الإيجاز في حكايات الدرجة الثانية (التي لا تني تقطع من ناحيتها بحكايات الدرجة الثالثة): إن الأفعال التي تكونها، مثلها مثل أفعال القصة الأولى، داخلية بادئ الأمر ولا تترتب عليها أية نتائج في نهاية القصة. فالتوازي والميل إلى المجاز يؤديان إلى خلق ذلك الانطباع المختلف تمامًا عما تخلقه «رواية» في المؤلف.

إن متابعة تلك القراءة صفحة صفحة سوف تسبب السأم. وأظن أن الأساليب نفسها هي التي تحافظ على المناخ «الشعري» طيلة الرواية. إذن سوف أحاول أن أنقصها واحداً فواحداً واضعاً في الحسبان مظاهرها الأخرى. ولقد اجتذبت انتباهي أربعة أنماط من الأحداث: طبيعة الأفعال، ترصيعات القصص أو قصص الدرجة الثانية. التوازيات. المجاز.

١ - طبيعة الأفعال: إن الأفعال المحسوسة في القسم الأول من هاينريش فون أوفردينغن والتي لا يتولى أمرها راوثران يمكن عرضها على النحو التالي: يسافر هاينريش ويصل إلى مقصده من غير أن يواجه أي عائق. ويقع وهو هناك في حب ماتيلد التي تبادلته الحب بدورها. ذلك كل شيء، ونحن متفقون على أنه ليس بكثير حيال نص من مئة وخمس وعشرين صفحة. ليست تلك الأفعال بكثيرة، وليس فيها فوق ذلك من شيء خارق. ليست تلك «بأحداث مذهلة ومشهودة» على حد تعبير نوفاليس. فالكيفية لا تكافئ الكمية.

لكنني قمت بعمليات حصر عدة، كي أصل إلى هذا التعداد. واحتفظت فقط بالأفعال المحسوسة، والتي سردها الكاتب فوق ذلك على نحو مباشر. إننا نقع في الواقع على المزيد من الأفعال المحسوسة في بعض الحكايات المرسعة: فتلك هي الحال في الحكايات التي يقصها الباعة أو في أقوال سوليمنا وعامل المنجم والناسك. ولندع الآن الأثر الناجم عن ترصيعها جانباً. ففي القصة التي يتولاها الكاتب أفعال أخرى كثيرة، لكننا نغفل إلى وصفها بـ «التفكرات» على ما يوحى به نوفاليس. إنها أفعال من الدرجة الثانية على طريقتها: لا لأنها تروى من قبل راوثران، بل لأنها لا يمكن أن تقع إلزاماً على فعل آخر، سابق بالضرورة. وتلك حال «تذكر» أو «تفكر في» «فكر». إلا أن في ذلك تسمية النشاط الرئيس لهاينريش. ذلك أن الاهتمام الذي يوليه لـ «مشهد العالم» يسود عن بعد مساهمته الخاصة في مجرى الأحداث.

هناك نشاط آخر موضع تقدير كبير من شخوص الكتاب : إنه الكلام (إذ تحتل «القصص والكتب» قسمًا كبيراً من وقتهم) . وذلك في واقع الأمر فعل محسوس . وينبغي أيضاً أن نوضح طبيعة الأقوال المذكورة هنا والمكانة التي تحتلها ضمن تنوع الأحاديث . فالكلام في الواقع فعل من الدرجة الأولى ، ضمن المعنى الذي تقدم . لكننا أقمنا الاهتمام عندئذ لفعل الكلام نفسه وليس لما يجري تناقله : ينبغي على شهرزاد ، من أجل أن تبقى على قيد الحياة ، أن تتكلم (جيداً) ، بصرف النظر عما تقول . لكن الكلام بهذا المعنى ليس موضع تقييم في رواية نوفاليس : ليس هنالك من اهتمام خاص يُولَّى لواقع أن الشخوص يتكلمون .

ومع ذلك فإن كلمة متعديّة على نحو خالص ليست متعارضة بعد مع الفكر الرومنطقي . حسبتنا أن نفكر في ذلك الأسلوب الشائع في رواية المغامرات حيث يقوم الشخوص بالاستطراد (أو بالترصيع) من قصة إلى قصة : إن لم يكن الكلام فعلاً ، بالمعنى القوي ، فيمكن لمضمونه أن يكون قصة من الأفعال . لكن إذا ما وضعنا جانباً بعض الاستثناءات المذكورة ، فالحال ليست كذلك بشأن ما يتبادله شخوص هابزيرش فون أوفتردنغن من أقوال : فأحاديثهم تتوزع في الواقع على زمرتين رئيسيتين : إنها من ناحية قصائد يجري إلقاؤها أو إنشادها . فهذا شاعر المستقبل ، في الفصل الثالث وقد «استولت عليه رغبة لاتقاوم في كتابة بضع كلمات على الورق» . ثم يبدأ من بعد بإنشاد أغنية شعرية أمام حمية . أما في الفصل الرابع فنسمع بادئ الأمر نشيد الصليبيين ، ثم من بعد «الغناء البارع والفكان بصوت امرأة» . ويغني عامل المنجم مرتين في الفصل الذي يليه ويغني الناسك مرة واحدة . وها هو شفاننغ يغني أولاً في الفصل السادس ثم كلينفغسور . ويدون نوفاليس ضمن تطلعاته للقسم الثاني : «قصيدة مقدمة وقصيدة خاتمة وعناوين لكل فصل . وبين كل فصل وفصل يتكلم الشعر» .

غالبًا مانصاف نمطًا آخر من الأحاديث حيث يكون الفاعل عامًا. وتلك هي حال معظم الحوارات في *أوفردفن*. ولقد رأينا الأب والابن من قبل يتحاوران بشأن الحلم بشكل عام. وبشأن هاينريش والباعة، والطرق التي نصل عبرها إلى معرفة التاريخ. وتقارن محادثة أخرى، تجري بين الشخصين عنيهما؛ ما بين التصوير والموسيقى والشعر، وذلك مايجري أيضًا ضمن حديث بين هاينريش وكلينفسور. فيتناول الكلام الدين، في الفصل الرابع. ويتناول في الفصل الخامس الثروات الدفينة في باطن الأرض. كما يتناول مزايا العزلة ومثلها. وحتى الحديث بين هاينريش وماتيلد نراه يدور حول الهوى بصورة عامة بدلاً من أن يتناول الشعور الذي يجمعهما؛ إن ما كان يشير اهتمامهما أكثر من «أمور الحب»، إنما هو «جوهر» الحب.

تلك الأفعال الداخلية (التفكير) أو المجردة (المنافشات) إنما تفرض الحياد على لحظات الفعل النادرة بالمعنى الأشد. فتلك هي حال اللقاء بين هاينريش وماتيلد. أو حال عامل المنجم ورفاقه مع الزاهد أيضًا. وبوسعنا الاعتقاد لمرة واحدة أننا ضمن وضع جدير برواية سوداء (غوثيك): زيارة ليلية لبعض المغاور واكتشاف عظام مجهولة الأصل ونشيد من باطن الأرض. وتكتشف مغارة ثانية فيها رجل جالس. فما الذي يجري حيثذا؟ يدخل عامل المنجم والزاهد في جدال تجريدي جداً حول الفائدة من العيش ضمن المجتمع. وإن الأفكار الفائضة التي ترافق أصغر فعل (رحيل هاينريش على سبيل المثال) تلعب بطريقة أخرى نفس الدور الذي يفرضه الحياد.

إن الأفعال في *أوفردفن*، «الروائية» بعض الشيء بحد ذاتها، تولد تأثيراً مماثلاً عبر الطريقة التي تتسلسل فيها فيما بينها. وإن أبرز الأنماط السببية التي نراها ضمن حقل العمل في رواية ما ذات نوعين: إما أنه حدث يثير حدثاً آخر (هذه حال قصة المغامرات الكلاسيكية)؛ أو أن الحدث الجديد يساهم في الكشف عن حقيقة

خفية . لكن أياً من هذين الشكلين للسببية غير ممثل في كتابنا . ولسنا نرى أي سر، فالسببية الحديثة تقتصر على تعاقبات من نوع : رحيل ، سفر ، وصول . وهناك نوع آخر من السببية المتعلقة بالرواية النفسية : إذ تسهم الأفعال كلها في تكوين الطبع (على نحو يستعارض بعض الشيء مع الطبايع لدى لابروير ، حيث تنجم عن الطبع سلسلة من الأفعال التي تجسده) . لكن لا يسعنا القول إن هاينريش يمثل طبعاً ، كما أن فن التحفيز النفسي غريب عن نوفاليس كل الغرابة . وأخيراً ، لانقع أيضاً في هذه الرواية على تلك السببية التي أسميتها «إيديولوجية» والتي تقوم على أن الأفعال كلها تنشأ عن قانون مجرد ، وعن مفهوم لطبيعة الإنسان الأخلاقية ، على سبيل المثال ، على نحو ما نشأ في العصر نفسه تقريباً في قصة أدولف لينجامان كونستان .

غير أن الأحداث المختلفة التي يرويها أوفر دينغن لا تقتصر إلى الترابط . فهي تساهم كلها ، كما في الرواية النفسية تقريباً ، في تكوين هاينريش : ليس في تكوين طبعه بل في تكوين فكره . فكل لقاء تال يجعله يكتشف قسماً من البشرية أو من العالم ويغني كيانه الداخلي . وليس هنالك ، على كل حال ، ما يُفضّل التذكير بأقوال نوفاليس : حياة هاينريش ثمّ سرّي ومتكتم للقوى الباطنية . «يبدو أن ما يرى وما يسمع لم يكن يرمي كله إلى نزع رتاج جديد من داخل نفسه ، وفتح نافذة جديدة له» . ويعبر مقتطف عن ذلك تعبيراً قوياً أيضاً : «نقع أخيراً في هاينريش على وصف شامل للتجلي الداخلي من أعماق الروح (innern verklärung des Genüts)» . ونحو القصة الجوهرية ماثلاً حقاً لكن مايتحول هو ال (Genüts) (الروح) ليس إلا . ويُترجم هذا التحول بشكل كامل بأحداث داخلية ، يقدم نوفاليس ، أكثر مما تقدم القصة ، وصفاً شاملاً لها .

٢ - الترصيعات . ليس للترصيعات بأي حال الدور نفسه الذي نقع عليه في رواية دون كيشوت على سبيل المثال . بل يسعنا أن نقول ، ونحن نأخذها

بمجموعها بعين الاهتمام : إنها ليست سردية إلا على نحو استثنائي . فهي في معظم الوقت ، وعلى نحو ما رأينا ، أناشيد أو ملاحظات مجردة جاءت على نحو ترصيعي . وغالباً ما يقول نوفاليس أيضاً . . إن هنالك قصة ، لكن من غير أن يوضح المضمون ، تلك هي الحال في الفصل الأول بالنسبة لأقوال الغريب أو حلم الكاهن . ويكتفي في أماكن أخرى بعبارات مثل قوله : «سمعت يوماً ما كان يروى عن الأزمنة الغابرة» ؛ «إذا كانت لديه فكرة عن العالم ، فلماذا جاءته حصراً عبر القصص التي أتيج له أن يسمعا» ؛ «شرعت أم هاينريش تحدثه عن حياة البهجة التي يعيشها الناس في سواب ، وتقص عليه آلاف القصص عن تلك البلاد» . «دار الحديث حول الحرب واستحضرت ذكرى مغامرات الماضي» إلخ . هذا ونوفاليس أشد تنبهاً لتمثيل الإيضاح منه إلى نسخ البيان . ولتأخذ أيضاً مثال أول قصة لشاعر قام الباعة بسردها . يقول هؤلاء إنهم صادفوا أثناء أسفارهم شخصاً قص قصة شاعر قام بكتابة حكايات رائعة . غير أن هذه الحكايات التي تأتي في نهاية ترصيع ثالث لا يجري سردها .

أما إذا أخذنا الترصيعات القليلة والسردية بشكل خالص (حكاية الباعة الثانية ، علاقات سوليمنا وعامل المتجم والزاهد ، وقصة كلينفسور) ، حتى ونحن ندع جانباً كل ماهو في داخل هذه الحكايات ويميزها عن الحكايات التقليدية ، فلا يسعنا إلا أن نؤكد أن حيدانها بالنسبة للقصة الأولى يجعل الأحداث المروية أقل ثباتاً ويدخل مسافة إضافية بينها وبين القارئ .

٣- التوازي . يتحكم الميل إلى التشابه أو إلى التماثل بعلاقات عدد كبير من عناصر الرواية . ويلخص تيك في الموجز هذه الظاهرة فيقول : «إن الاختلافات كلها قد جرى إظهارها هنا ، وتبدو العهود من خلالها وهي تباعد والعوالم وهي تتعارض بعداء» . فالتوازي الرئيس قائم بين القسمين . أما وأن القسم الثاني لم يكتب قط ، فينبغي أن ندع الكلام لتيك أيضاً : «هذا القسم الثاني يحمل اسم

الإيجاز، مثلما تلقى القسم الأول عنوان الانتظار، لأن علينا أن نرى في القسم الثاني حلاً واكتمالاً لكل ماكان في الأول يقتضي التخمين أو الاستشعار». وهكذا كان بوسع هاينريش أن يعيش من جديد، وضمن مجال أوسع من مجال القسم الأول، تجرته مع الطبيعة والحياة والموت والحرب وبلاد الشرق والتاريخ والشعر.

يتضاعف ذلك التوازي العام بطرق عدة جداً. فقد رأينا التشابه بين أحلام الأب والابن. ويعلن تيك أيضاً، في بداية القسم الثاني أن «البستاني المعجوز الذي يبادل هاينريش الحديث هو المعجوز نفسه الذي كان استقبل فيما مضى والد هاينريش». وحين يلتقي هاينريش ماتيلد يقول في نفسه: «أليس هذا مشابهاً لحلمي كل الشبه، حين جاءتني رؤيا الزهرة الزرقاء؟». ونرى من ناحية أخرى أن التماثل بين الشخص متقدم جداً لدى نوفاليس، الذي يدوّن في مخطط خاص بالقسم الثاني: «كليمنسور هو عاهل الأطلتيد. ووالدة هاينريش هي الخيال. والده هو الحسن. شفانغ هو القمر، أي الملك. وجامع الأثریات هو عامل المنجم وهو لوفير أيضاً. (...) الإمبراطور فريديش هو أركتور». وماتيلد هي أيضاً سياني وهي سوليمان في الوقت نفسه (وأيضاً الشعر والزهرة الزرقاء وإيدا) ويكتب نوفاليس قائلاً: «الفتاة هي ثلاثية الواحدة (dreieiniges Mädchen)». إنها كلها، على نحو ماكان يقول، «وجوه لوحه» يدعى الناس لمقارنتها وإجراء تبادل داخلي فيها:

وحين تأتي قصة مرصعة مشابهة للقصة التي رصعتها، إذن حين يشبه الجزء الكل، أو إذا استخدمنا لغة نوفاليس، حين يجد المرء «صورة مختصرة للعالم الكبير»، يكون خيال منطلق عليه اليوم القصة في الهاوية. وإنه لما يثير الدهشة في أوفر دينغ ذلك الفيض من الصور. وهي هنا من نوعين اثنين: فالبعض منها يتكلم عن الفن أو عن الشعر بشكل عام (عن الرمز)، والبعض الآخر عن ذلك الكتاب الخاص (الرسالة). ولن يدهش المرء للنوع الأول: يروي تيك عن تطلع نوفاليس إلى كتابة روايات أخرى يعالج فيها موضوعات مغايرة «على نحو مافعل

ذلك في ميدان الشعر في أوفتر دينغن». فالشخصية الرئيسة في الكتاب شخصية شاعر. وتدور على ألسنة الباعة والزاهد هاينريش، وكلينغسور بشكل خاص، أحاديث متطورة جداً حول الشعر. ورأينا فضلاً عن ذلك، أن الأحاديث حتى وهي تتناول أنماطاً من الناس، ما كانت لتخرج عن الموضوع حقاً. وتكرر حال وضع القصة في الهاوية أيضاً مراراً وتكراراً. فلقد صادفناها، مجزوة على الأقل في أحلام البداية. وتكشف لنا اختلاطات الشخص عن حالات أخرى: فالقصة التي تملأ القسم الثالث إنما هي صورة موجزة للمجموع، مادام كلينغسور هو ملك الأطلنتيد وهاينريش هو الشاعر الذي يتزوج ابنته. والحال هي كذلك بالنسبة لحكاية كلينغسور نفسه. إن المصطفة المقتطفات بالكتاب تعلن عن انعكاسات أخرى غير محققة: «قصة الرواية نفسها». إنها تقص على هاينريش قصته هو».

أما الوضع في الهاوية على أكمل، وأشد إثارة للدهشة فهو ذلك الذي نقع عليه في الفصل الخامس، حيث يكتشف هاينريش قصته الخاصة في كتاب من كتب الزاهد. صحيح أنه لا يفهم لغة الكتاب، لكنه يستطيع استخلاص القصة من خلال المنمنمات الملونة. إن التشابه «كامل ومدesh». بل يرى «منمنمة ملونة يعرف فيها على المغارة وعلى عامل المنجم العجوز والزاهد إلى جانبه»: يرى نفسه تقريباً وهو ينظر إلى الصور التي تظهره وهو ينظر إلى الصورة، إلخ. أما الفارق الوحيد فهو فارق الزمن: «كانوا جميعاً يرتدون بزات، تبدو كأنها تعود إلى عصر آخر». ويضيف الزاهد «إنها رواية حول المصير العجيب لشاعر، وتعرض فيها العبقري ضمن تعدد أشكالها وتبجّل تبجلاً سامياً». ويغدو التوازي مثيراً حقاً للأنفعال حين يقال لنا، وقد أضحى مصير هاينريش فون أوفتر دينغن معروفاً، «إن النهاية في المخطوط مفقودة».

ويكتشف القارئ إلى جانب حالات التكرار تلك وحالات التشطير، حالات من نوع آخر. تتعلق فقط بطريقة إدراك الشخصيات للعالم المحيط بها.

فحياتهم ملأى بالأحاسيس السبقية : وعليه فأما هاينريش ترى مسبقاً أن هاينريش سوف يلتقي بفتاة عند شفا ننف . أما هاينريش نفسه فلديه حدس ، وهو يغادر مدينته ، بالمسير الطويل الذي يتظره . فيشعر بنفسه «وقد امتلأت تماماً بالأحاسيس العذبة المسبقة» لدى لقاء ماتيلد . حتى أن الشخصوص ، بصرف النظر عن الحدث الواقع ، يشعرون بأنهم قد عاشوا ذلك الحدث من قبل : فلم يعد في هذا العالم ، حيث فقد الدوران الزمني انسجامه ، من تجربة أصلية ، فالتكرار هو البدني والشعوري . «المعروف مسبقاً» قد غدا عاماً . «تولّد لدى هاينريش الإحساس ، بعد أن صمت العجوز ، بأنه قد سمع ذلك النشيد في مكان ما» . «كانت نفس هاينريش تمتلئ إحساساً بالسابق رؤيته ، وكان لديه انطباع بأنه يعبر رُحَاب قصر الأرض الباطني والسري» . ويجد الإحساس نفسه لدى كليمنغسور تفسيراً جزئياً على الأقل عبر لغة هاينريش لكتاب الزاهد : إن الأشكال المختلفة للتوازيات تعكّل نفسها على نحو متبادل .

٤ - المجازية . إن النزوع المجازي ، أي الإلزام الموجه إلى القارئ حتى لا يكتفي بالمعنى الأولي للكلمات التي يقرأها ، بل أن يبحث عن دلالة ثانية لها ، ذلك الميل كان يعيه نوفاليس الذي كان يتكلم في مسوداته عن «رهبة مجازية» وعن «شخص مجازيين» . كذلك يشير تيك في الموجز إلى «الطبيعة المجازية» ويخلص مستنتجاً : «إن كل شيء يؤول إلى المجاز وينصهر فيه» وذلك إلى حد دعا نوفاليس لأن يدون على سبيل الاحتراز : «لكن ليس مفرطاً في المجاز» .

يفرض المجاز نفسه من ناحية أخرى على نحو كامن في قصة كليمنغسور . فهناك دلائل كثيرة عليها . أحدها واضح ويتمثل باختيار أسماء الأعلام ، كما هي الحال في التشخيصات المجازية . فتطلق على الشخصوص أسماء مثل : ايروس ، سكريب فابل ، أورور ، سولبي (شمس) لون (قمر) ، ذهب ، توتياء وهكذا

دواليك . أما الآخر والأكثر انتشاراً فيتمثل في صعوبة الفهم لتسلسل القصة، إذا ما اكتفينا بالمعنى الحرفي للكلام . إن الفوطبيعي (عدم التماسك النموذجي) وغرابة التسلسلات (عدم التماسك التعبيري) يؤديان هنا دور المؤشرات للمجاز، ويرغماننا على السير فوق طريق للتفسير مستقلة عن التواصل الدلالي الرئيس .

يبدو لي عند هذه النقطة أن بوسعنا أن ننظر إلى استمرارية التعارضين، تعارض الأجناس وتعارض الناس، على أنها حقيقة قائمة . ويبقى لنا أن نتساءل إن كان تعبير «شعري» صحيحاً أو أن نتساءل من وجهة نظر أخرى عن السبب النصي الداعي لوجود تلك الأساليب كلها . فيسعدنا أن نقول على الفور، إن أي واحد منها ليس شعرياً على نحو محدد، إذا ما وقفنا على الأقل لدى وصفها العام . إن الترصيعات والتوازي بشكل خاص يمكن مراقبتها بكل يسر في الروايات الأكثر روائية (أو سردية) . وإن تضافر الخصائص النصية الأربع (ضمن أخرى) يستطيع وحده أن يحدث ذلك الانطباع؛ فهي تحدد نفسها بالتبادل، وتدعونا إلى تفسيرها بطريقة أو بأخرى، وهي تنساق بفضل حضورها المتضافر في الاتجاه عينه . وليست تلك الأساليب بشعرية، إن كانت كذلك، إلا بواسطة ما يوحدتها . ولا يغربن عن البال، فضلاً عن ذلك، أن ما أقوم بتحليله هنا هو حلمي أنا عن «الشعري»، وليست الفكرة التي كان نوفاليس يكوّنها عنه (مالم تكن الفكرتان متطابقتين، وذلك ممكن) .

من ناحية أخرى، لا أجد قاسماً مشتركاً وحيداً للخصائص النصية الأربع الأنفة الذكر، بل أجد اثنين : الأول يتمثل في إلغاء التسلسل المنطقي الزماني للأحداث، واستبداله بنظام من «التطابقات» . فيسود في رواية هاتيريش فون أوفتر ديفغن عكس ما كان نوفاليس يدعوه «الدرب الصعبة وبلانهاية، درب التجربة»، أو أيضاً «السلسلة المتواصلة للأحداث» التي توجه رواية «الأبطال»، والرواية السردية . ولقد جرى الحصول على هذا التأثير بشكل خاص (أ) عبر

التوازيات : التشابه من جانب الشعراء ، والاختلاف من جانب الأبطال . (ب) عبر نمط تسلسل الأفعال . (ج) عبر الاستطرادات الناجمة عن الترصيع . أما الثاني فهو الميل إلى هدم كل تمثيل : ففي حين أن وصفاً (ساكناً) للعالم الحسي يفلت من ضربات المجموعة الأولى من الأساليب، فإن الوصف والسرد حالياً، أي كل تخيل، كأنما ترققاً فأصبحا شفافين . وتساهم في ذلك قبل كل شيء مقاطع المناقشات العامة (التي يتولاها الكاتب أو الشخص) والقصائد، وبطريقة أخرى النزوع المجازي . ويقع الفارق هنا على سوية عقد القراءة الذي يربط القارئ بالنص : تحمل القراءة الشعرية قواعدها الخاصة، التي لا تنطوي، كما هي الحال مع التخيل، على بناء عالم خيالي .

كان كولينغسور يقول : « الشعر هو الطريقة التي يسلكها الفكر الإنساني في مشيته » فلا تفسح المجال لأي جنس آخر إلى جانبها . لكنه كان يضيف أيضاً : « أن الشاعر، وليكن بطلاً أيضاً، إنما هو حقاً رسول إلهي » . فكانت تلك طريقة للعثور على الاختلاف، مادامت الأجناس الأدبية هي الإسقاط النصي لتنوع المواقف التي يتخذها الناس في الحياة .

الومضات

حكمتي مزدراء كما القرطبي فما
عذمي حمال ما يظنكم من ذهول؟
وامبو، (حيوات)

ليست «مشكلة الومضات»، حقاً، هي مشكلة تسلسلها الزمني، بل مشكلة الدلالة: عمّ تتكلم تلك النصوص العويصة؟ وما الذي تعنيه؟ أمّا وأنّ الأدب حول رامبو غزير غزارة خاصة، فلا يسعنا التخلي عن الالتفات صوبه سعيّاً وراء العثور على اجابة. وعلى الرغم من أن الكتاب عكفوا بأكثريةهم على أسفاره إلى انكلترا أو إلى هراري، وعلى تجاربه الجنسية المثلية أو تعاطي المخدرات، أكثر مما عكفوا على معنى تلك النصوص، فهناك على الأقل تقدير عدد لا بأس به من الدراسات المخصصة لتفسير الومضات. إلا أن الانطباع الذي أحفظُ به، لدى قراءتها، أنها تظل أدنى من المشكلة الحقيقية التي يطرحها ذلك المجموع من «القصائد نثراً»، أو أعلى منها. عليّ إذن، من أجل أن أحدّدة فعلي الخاصة حيال النص، أن ألخص على جناح السرعة المواقف المختلفة التي أثارها في الماضي، وأن أفسّر ما يجعلني غير راضٍ عنه.

سوف أطلق على شكل أول من رد الفعل حيال نص رامبو اسم النقد
الافهميري (المؤمن ببشرية الآلهة^(١))، والذي لا يسع المرء حقاً، في نظري، أن

(١) نسبة إلى الكاتب الإغريقي افهميروس الذي عاش في القرن الثالث ق.م. وقال إن آلهة اليونان وأشخاص الميثولوجيا إنما هم بشر جرى تأليههم بفعل خوف شعوبهم منهم أو إعجاباً بهم. (م).

يصفه بـ «التفسير». فالكتاب القديم افهيميروس، كان يقرأ هوميروس مصدراً للمعلومات حول ماورد وصفه في الملحمة، أشخاصاً وأمكنة، على أنه يقرأ قصة مطابقة للحقيقة (وغير خيالية). فالقراءة الافهيميرية تخترق النص أنياً بحثاً عن دلائل على عالم واقعي. ومهما يكن الأمر مدهشاً، فإن نص رامبو، الذي يبدو رغم كل شيء ضئيل المرجعية فيما يرمي إليه، قد قرئ في الغالب على أنه مصدر معلومات عن حياة الشاعر. ولا يخلو الأمر من عنصر المخاطرة، لاسيما أن تلك الحياة تظل فضلاً عن ذلك مجهولة، وأن النصوص الشعرية تشكل في الغالب العنصر الوحيد المتوفر لدينا: نحن نبني سيرة الأديب الذاتية انطلاقاً من أعماله الأدبية؛ ومع ذلك نوحى بأننا نشرح أعماله انطلاقاً من سيرة حياته!

ولنحكم على ذلك اعتماداً على مثال من أحد نصوص الومضات الأكثر يسراً على الفهم: عمال. فعبارة «تلك الضحوة الدافئة من شهر شباط» والإشارة إلى أن مكان الحدث ليس الجنوب، يؤديان بأنطوان أدان إلى الشرح التالي: «نحن في أحد بلدان الشمال، في شهر شباط، والحرارة معتدلة. الواقع أن الحرارة كانت لطيفة على نحو خاص بين أعوام ١٨٧٢ وحتى ١٨٧٨ (قرية في المتوسط من الصفر في أوصلو). ودار كلام عن سفر رامبو إلى هامبورغ في ربيع عام ١٨٧٨، ويمكن لتلك الإشارة الغامضة، مع تعديل يسير، أن تتلاءم مع قصيدة عمال». وذلك ما استدعى ردّاً من شادفيك بأن تاريخ القصيدة يعود إلى شباط ١٨٧٣، لأن جريدة الغامس تشير إلى فيضانات حصلت في لندن في كانون الثاني من العام نفسه. هذا والقصيدة تتكلم أيضاً عن المياه «المتخلّقة عن فيضان الشهر السابق». يبني على النقاد أن يبرهنوا على أنهم يتمتعون بذكاء شرلوك هولمز، وهم يتقّبون في تقويم وقائع الأرصاد الجوية طيلة عشرة أعوام تقريباً. وليسوا رغم ذلك في حال تمكنهم من توثيق فرضياتهم، لفرط الفقر المتمثل في الفرضية الأولية (حتى لو أنها معدلة «تديلاً بسيطاً»).

يبقى مؤكداً أن المشكلة لا تكمن هنا . فيحتمل أن تتوافق دلالات النص مع تاريخ الإرساد الجوية ، حتى أن الانتقال منها إليه يظل محفوظاً بالمخاطر : أنه يتطلب نسيان أبسط تمييز ، التمييز بين التاريخ والتخيّل ، بين الوثائق والشعر . وماذا لو أنّ رامبو لم يتكلم عن فيضان واقعي أو عن شتاء دافئ مرّ حقاً؟ إن الواقع المتمثل في قدرتنا على طرح هذا السؤال ، والرد عليه إيجاباً يجعل كل ما قام به أدان وشادفيك من بحث وتنقيب غير ذي صلة بالموضوع . وحسبنا ، كي نعرف ذلك ، أن نقرأ ما كتبه رامبو نفسه : «لن تكون ذاكرتك وحواسك سوى الغذاء لاندفاعك الخلاق» . (فتوة ٤) .

هب مع ذلك أن النص يصف حياة رامبو حقاً . إن هذا يدعوني إلى التردد في إطلاق اسم التأويل على طرح مائل ، فهو يشكل عند الضرورة مساهمة في التعرف على سيرة الشاعر الذاتية؛ من غير أن يمثل أدنى شرح لنصّه . قد يكون فيرلين هو المقصود بـ «الدكتور الشيطاني» في المنشردون ، على نحو ما تنافس على تكراره كافة الشارحين الملاحقين لفيرلين نفسه ، وأن المياه «العريضة مثل ذراع بحر» في الجمسور قد تكون وصفاً لنهر التاميز ، وفقاً لرغبة سوزان برنار على سبيل المثال . لكن معنى النص لم يُشرح بتحديد هوية المصدر لعنصره (إذا ما فرضنا أن التحديد جرى) . إنما يتحدد المعنى لكل كلمة وكل عبارة وفقاً لعلاقته مع الكلمات الأخرى والعبارات الأخرى في النص نفسه . وأجلدني حائراً أمام ضرورة الإيضاح لبهديّة بمائلة ، لا تبدو في نهاية الأمر قائمة في نظر شارحي رامبو . وعليه فحين تكتب سوزان برنار بخصوص ملكية ، وهو نص آخر من الومضات ، واضح وضوحاً خاصاً ، فنقول : «يبقى النص غامضاً ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا» ، فإن ملاحظتها تبدو مجانية للمسألة تماماً . فليس من شأن اكتشاف طارئ ، ولا من مفتاح من السيرة الذاتية ، أن يجعل النص أكثر وضوحاً (فهو لا يحتاج لذلك من ناحيته) ، لأن المبرر الذي غذى الذاكرة «والحواس» لا يساهم في بسط المعنى .

يمثل النقد الاتولوجي (السبمرضي)^(١) موقفاً ثانياً حيال نص رامبو. فلا يسعنا في الحقيقة أن نتكلم عن شرح هنا أيضاً: فبدلاً من السعي وراء المعنى، نتساءل عن العلل التي دفعت برامبو لأن يعبر عن نفسه على ذلك النحو: فالشفافية المرجعية تخلي المكان هنا لشفافية موجهة صوب الكاتب الذي ليس نصه التعبير، بحصر المعنى، بل العارض المرضي. أما الشرح الأكثر يسراً فهو: إن كان رامبو يكتب تلك النصوص غير المتناسكة، فذلك لأنه يتعاطى المخدرات. إن رامبو يكتب تحت تأثير الحشيش. صحيح أن بعض القصائد مثل *ضحى السكر*، يمكن أن تعطي الانطباع بأنها وصف لتجربة مخدر. لكن الأمر ليس بدهياً. ولو كان كذلك ما أضاف شيئاً إلى فهمنا للنص. وإن قيل لنا إن رامبو تعاطى الحشيش حين كتب هذه القصيدة أو تلك، فالمعلومة ضئيلة الصلة بموضوع شرح النص، ضالة معلومة تقول أنه كان يكتب وهو في مغطس الحمام أو وهو يرتدي قميصاً وردياً، أو إن نافذة غرفته كانت مفتوحة. هذه المعلومة قد تساهم في أقصى مدى لها في وظيفة الإبداع الأدبي. أما السؤال الذي ينبغي أن نطرحه ونحن نقرأ *ضحى السكر* ونصوصاً أخرى مماثلة فليس: هل كان كاتب القصيدة تحت تأثير المخدرات أم لا. لكن: كيف نقرأ هذا النص إن لم نتخل عن البحث عن المعنى؟ وكيف نفعل حيال عدم التماسك هذا، أو حيال هذا المظهر من عدم التماسك؟

وتنتمي أيضاً للنقد السبمرضي التعليقات القائلة: إن هذا النص يبدو عجباً لأنه يصف عرض أوبرا، أو لوحة مصورة أو قطعة محفورة. أو أن رامبو، كما يقول «دولاهي» عن قصيدة أزهار، مستلق فوق العشب إلى جوار بركة، ينظر إلى النباتات المجاورة. فيما يتخيل «تيبودي» من ناحيته، عن قصيدة صوفي، رجلاً أرقه السير، راقداً على الأرض، ينظر إلى السماء وقد ارتد برأسه إلى الوراء. فهنا أيضاً، يكتفي الناقد بأن يشخص (بطريقة اشكالية جداً) التجربة التي يمكن

(١) المتعلق بأسباب المرض

أنها حُتَّتْ رامبو على كتابة ذلك النص ، فلا يتساءل عما يعني . إلا أن طرحاً مماثلاً ، يمكن أن يتحول ضمن إطار التأويل ، بشرط أن لا يكون الكلام عن اللوحة التي يمكن أن رامبو رأها بل عن اللوحة التي يرسمها لنا نصّه . إذن بشرط أن يكون الكلام عن التأثير التصويري (لا عن المبرر) .

يبقى الموقفان التقديان الآخران اللذان أرغب في تمييزهما هنا ، والمتنميان إلى التأويل أيضاً . إنهما يقومان على شرح معنى النص أو تنظيمه . إلا أنهما يفعلان ذلك بطريقة تبدولي أنها تطمس ما يميز الومضات أكثر ، فتهمل إذن من رسالتها القسم الأكبر أهمية . أما الحال فبسيطة نسبياً مع النقد الباطني . إن الومضات ، مثلها في ذلك مثل أي نص غامض ، قد لاقت تفسيرات باطنية عديدة ، جعلت كل شيء واضحاً ؛ فكل عنصر من عناصر النص ، أو كل عنصر ذو إشكالية على الأقل ، يجري استبداله بأخر مأخوذ من رواية مختلفة ، من الرمزية الشاملة ومن التحليل النفسي ، حتى الكيمياء . وعلى ذلك فإن «ابن الشمس» العجيب في «المشردون» هو الوحدة أو الحب أو الفرعون . وقوس قزح في مابعد الطوفان هو الحبل السري . أما أما الأزهار فهي الجواهر النقي الكامن في المعدن . هذه التفسيرات لا يمكن نفيها أو تأكيدها على نحو قاطع . وذلك ما يجعل نفعها غير ذي بال . يضاف إلى ذلك أنها تفسر النص قطعة قطعة ، من غير أن تأخذ تركيبه بعين الحسبان ، وأن النتيجة النهائية ، الواضحة كل الوضوح ، لا تنسج المجال أمام شرح الغموض الابتدائي : مالذي جعل رامبر يلهم بترميز أفكار سطحية بعض الشيء ؟

أما الموقف الرابع والأخير حيال نص رامبو فقمين بأن نسميه النقد النموذجي . وتأتي الانطلاقة هنا من المسلمة ، الجلية أو الضمنية ، بأن الاستمرار يفتقر إلى الدلالة . وأن مهمة الناقد تقوم على تقريب العناصر المتباعدة بعض الشيء ضمن النص ، من أجل إظهار تماثلها أو تعارضها أو القرابة بينها . وأن النموذج . بكلمة موجزة ، وثيق الصلة بالموضوع ، أما النظم فلا . ويتلاءم نص رامبو ، مثله في

ذلك مثل أي نص آخر، مع تلك العمليات، سواء جرت على الصعيد الموضوعي أو الدلالي البنائي أو النحوي والشكلي. إلا أنه لا يبقى على أثر ذلك من فارق في الوضع بين الومضات وبين أي نص آخر تحديداً. ذلك أن الناقد النموذجي يعالج النصوص كلها وكأنها ومضات، لانظام فيها ولاغماسك ولااستمرارية، لأنه لن يقيم لهذه الخصائص وزناً إن وقع عليها، ولأنه سيقوم مكانها النظام النموذجي الذي قام هو باكتشافه. لكن ما كان يحتمل سابقاً أن يبدو موضع أخذ ورد في تحليل نصوص أخرى (مسلمة عدم الملاءمة للبعد النظمي، والاستمرارية الاستدلالية والسردية) يأتي بنتيجة غير مقبولة في حال الومضات، إذ لم يعد بحوزتنا من وسيلة لقول السمة الصارخة في ذلك النص، ألا وهي عدم تلاحمه السطحي. فلم يعد بوسع الناقد النموذجي، لكثرة معالجه من النصوص على أنها كلها ومضات، أن يقول ما الذي يفرق الومضات. نفسها عن النصوص الأخرى.

ويؤدي أن أصوغ، حيال تلك الاستراتيجيات النقدية المختلفة، موقفاً آخر، يترأى لي أن نص الومضات يطالب به مطالبة ملحة. إنه يقوم على أخذ صعوبة القراءة على محمل الجد، وعلى عدم عدها حادث مسار، أو عجز طارئاً على الوسائل التي كان ينبغي أن تقودنا إلى المعنى الدقيق، لتصنع منه موضوع تفحصنا نفسه؛ وعلى التساؤل: أليست الرسالة الرئيسة لـ «الومضات»، كامنة في نمط ظهور المعنى نفسه، (وربما اختفائه)، بدلاً من أنها كامنة في مضمون قائم على التفككات الموضوعية أو العرضية؟ بلى، فليس لتفسير النص، من أجل التمرکز على صعيد آخر، أن يفسح المجال، في حال الومضات، أمام تعقيد نص من شأنه أن يوضح بكل جلاء الاستحالة المبدئية لكل «شرح».

فحين يذكر نص لرامبو أحد العوالم، يتخذ الكاتب في الوقت نفسه كافة الإجراءات الضرورية ليجعلنا ندرك أن ذلك العالم ليس حقيقياً. وسوف نكون حيال كائنات وأحداث فوطبيعية وأسطورية مثلما هي حال الانمساخ الثلاثي في

بوتوم، والإلهة في فجر، والملائكة في صوفي، أوحال الكائن ذي الجنس المزدوج في أري. وهناك أشياء وأماكن تبلغ أبعاداً لم تُشهد البتة: «تلك القبة هيكل من الفولاذ الفني المشغول، يبلغ قطرها خمسة عشر ألف قدم تقريباً». (مدن ٢)، «هياكل الكاتدرائية المئة ألف» (بعد الطوفان)، الدارة وتوابعها التي تشكل شامخة كمثل اتساع الجزيرة العربية (شامخة)، أو الجسور التي لا تحصى بأشكالها المختلفة (الجسور). أو أشياء يمكن ببساطة أن توجد حسيّاً غير أنها لا معقولة إلى حد يجعل المرء يتخلى عن الإيمان بوجودها: فتلك حال الجحادات الكبرى من البلور في عاصمي وجادات كبرى من المنصات في مشاهد، والكاتدرائية وسط الغابة في (طفولة ٣) و«بيونات (شاليهات) من البلور والخشب تتحرك على قضبان حديدية ويكرات لامرئية» (مدن ١) والبيانو في جبال الألب والفندق الفخم في القطب (بعد الطوفان).

حين تأتي دلائل جغرافية، لتروي على ما يبدو تعطش افهيميروس وتسمح بالتعرف على الأماكن التي يدور حولها الكلام، ويقوم رامبو، كأثما بدافع من السخرية، بعملية خلط متعمدة للبلدان والقارات. فالشامخة الأسطورية تذكر بايبيريا والبيليونيز، وباليابان والجزيرة العربية، وقرطاجة والبنديقية، وأثينا وألمانيا وسكاربرو وبروكلين، وكأن ذلك كله لا يكفي، فتذكر بكل من «إيطاليا وأميركا وآسيا» (شامخة). أما الصنم فهو «مكسيكي وفلامنكي» معاً، وتحمل المراكب أسماء «يونانية وسلافية وسلتية» (طفولة ٢). كذلك فالارستقراطيات هي ألمانية ويابانية وغوارانية (عاصمي). وتتلاقى في مساء تاريخي كل من ألمانيا والصحار والتتارية والامبراطورية السماوية وإفريقيا وحتى «البلاد الغربية». فأين يقع البلد الذي تصفه تلك النصوص؟ ذلك مالن يتوصل إلى جلائه الخصام العلمي بين أنصار جاوا واختصاصيي انكلترا.

وغالباً ما ترد عبارة في النص أو كلمة لتقول بكل وضوح إن الشيء الموصوف ليس سوى صورة أو توهم أو حلم . فالجسور اللامعقولة تتوارى تحت نور الشمس : «يبدد شعاع أبيض، ساقط من أعلى السماء، تلك الملهاة» (الجسور)، أما إحدائيات المدن الأسطورة فتعطى بعناية : «أية أذرع قوية، أي موعد جميل، سيرد إلى تلك المنطقة التي تُقْبَل منها أدنى حركاتي؟» مدن (١) . إن الكائنات المذكورة في عاصمي هي «مخارق»^(١) . فلم يعد الحلم بالنسبة لرامبو عنصراً موضوعياً، على نحو ما كان عليه بالنسبة لبودلير على سبيل المثال، وإنما هو رمز قراءة، ودلالة على الطريقة التي ينبغي أن نفسر بها النص الذي يقع عليه نظرنا . فالأشخاص في استعراض يلبسون «وفقاً لذوق الحلم الرديء» . ويُعبّر «حوزي ودواب حلم» ليلية سوقية، والحلم هو ماترويه السهرات . هذا وجرت الإشارة منذ زمن طويل إلى المفردات المسرحية «الأوبرالية» في الومضات . أليس لنا، بدلاً من أن نرى فيها البرهان على أن رامبو كان يتردد على المسرح، لدى إقامته في لندن، أن نستخرج منه الدليل على الطابع التخيلي والوهمي للموضوع الذي نتكلم عليه؟ أليس اللاوجود هو الذي يميز الكثير من الأشياء الأخرى المذكورة في «انعام مستحيلة» لـ مساء تاريخي في «فنادق لم تعد تفتح أبوابها إلى الأبد» (عاصمي) وفي حداثق قصور لامرئية - «ليس هنالك على كل حال من شيء صالح لأن يرى» (طفولة ٢)؟ إن كافة المناطق في الومضات، لا الأزهار القطبية المذكورة في بريري فقط، جديدة بهذا التفسير القاطع والحاسم : «إنما لا وجود لها» .

ومع أن الدليل على الطابع المختلق للمرجع ليس سوى الطريقة الأكثر اصطلاحية للتشكيك في قدرة النص على استحضار العالم . نلاحظ في الواقع، إلى جانب تجريده المرجع من أهليته، فعلاً مخادعاً أكثر حول القابلية المرجعية للخطاب نفسه . فالكائنات التي يشير إليها نص الومضات غير محددة أساساً،

(١) إفراط في استخدام التأثيرات الناشئة عن الوسائل الحارقة في الأدب والفنون .

فلا ندرى من أين أتت ولا أين تتكلم، تبدو الصدمة التي تسببها كبيرة، لاسيما أن رامبو لا يبدو عليه أنه يلحظ ذلك اللاتحديد، فيواصل استخدام آل التعريف لدى تقديمها، وكأن شيئاً لم يكن. هنالك الحجارة الكريمة، و الأزهار، والشارع الكبير، والبسطات والدم والسيركات واللبن والقنادس وكؤوس القهوة والبيت الكبير والأطفال بشباب الحداد والصور الرائعة والقوافل: ذلك الكم من الأغراض والكائنات التي ينبثق البعض منها إلى جانب البعض الآخر (في بعد الطوفان)، من غير أن ندرى ماخطبها ومن غير أن يلحظ الشاعر جهلنا، في الوقت نفسه، مادام يتكلم عنها كأننا على دراية بحقيقة أمرها. فكيف لنا أن نعرف ماحقيقة «الفتحة الأوبرالية» دون تفاصيل أكثر ومن غير أي دليل؟ وكأئنه. «الصغير من أجل العاصفة»؟ وما هي تلك «الأشجار الضخمة الخائفة»؟ وما «الجرى على نباح الكلاب الكبيرة» (للى موفى)؟ «والدواب المسالة» (طقولة؟)، و«العجوز الوحيد الهادئ والوسيم» (عبارات)، و«موسيقى القدماء» (عاصمي)، والتي تبدو أنها مع كثير غيرها، تستحضر غرضاً بعينه، غير أننا نجهل كل شيء عنه، لعدم توفر معلومة إضافية، بل نلقى أشد العناء في محاولة تخيله: تلمح تلك الأشياء خلال الوقت المتناهي في الصغر والذي تستغرقه ومضة.

إن كل واحد من الأشياء المذكورة غير محدد، إذا ما أخذنا بشكل معزول، لأن استحضاره موجز وسرعته خاطفة. فيسمى المرء حينئذ بحثاً وراء تحديد علائقي للأشياء، بعضها مع البعض الآخر، أو بالنتيجة نفسها، لأقسام النص فيما بينها. والصدمة هنا أشد ماتكون عنفاً: لقد رفعت الومضات عدم التواصل قاعدة أساسية لها. وجعل رامبو من غياب التنظيم مبدأ لتنظيم تلك النصوص، ويسري هذا المبدأ على كافة الصدد، بدءاً من القصيدة الكاملة وحتى الدمج بين كلمتين. ويظهر الأمر جلياً على سبيل المثال في العلاقة بين المقاطع: ليست هنالك أية علاقة. وإذا ما أخذنا فرضاً أن كل مقطع من عاصمي، على سبيل المثال، يلحظه الاسم الذي

يختتم به - ولا ينبغي ذلك يطرح معضلات - فما العلاقة التي تربط في النص نفسه بين المدينة والمعركة والريف والسماء وقوتك؟ وأما في طفولة ١ ، فما الذي يبرر الانتقال من الصنم إلى الفتاة ، فالرقصات ثم الأميرات؟ إن كافة نصوص الومضات ، وليس اثنان منها فقط ، يمكن أن تحمل هذا العنوان ذا الدلالة : عبارات

بوسعنا أن نقول إن الانتقال إلى سطر جديد يدل على تغيير في الموضوع على الأقل ويبرر انتهاء المتابعة . أما الجمل داخل مقطع واحد أو حتى داخل عبارة ، فتتكدس على الطريقة غير المنظمة نفسها . فلنقرأ المقطع الثالث من عاصمي ، وهو معزول عما يجاوره :

ارفع رأسك : هذا الجسر الخشبي المقوس . بساتين
السامرة الأخيرة . تلك الأتعة المضاءة تحت الفانوس
الذي يسوطه الليل البارد . والخورية الحمقاء ذات
الفتان الصاخب ، عند أسفل الجدول : تلك الجماجم
المضيئة ضمن مساحات البقل - والمخارق
الأخرى - الريف

لكن ما الذي يجمع بين تلك الخوارق كلها داخل عبارة واحدة؟ ما الذي يسمع بأن يتابع المرء الكلام في المقطع نفسه فيقول : «بنت القنادس» ثم يستطرد قائلاً : «تصاعد البخار من كؤوس القهوة في الحانة؟» (بعد الطوفان)؟ ولا يعود المرء يدري هل عليه إظهار دهشة أكبر بسبب التشوش في المدينة الموصوفة (مدن ١) أو من التفكك في النص الذي يصفها والذي يضع في المقطع نفسه ، وجنباً إلى جنب ، الشاليهات والخوابي والأقنية والشعب الجبلية والمهاوي ومنازل وانهارات وبحراً وأزاهير وشللاً والضاحية والمغاور والقلاع والضواحي وجادة بغداد ... وغيرها كثير . إن أدوات الخطاب المخصصة لتأمين تماسكه - الضمائر المتكررة والدقيقة

الدلالة - تعمل هنا في غير محلها: «أزهار سحرية تصدر طيناً. المنحدرات تهدهده» (طفولة ٢). لكن من تهدهد؟ «لكن ذلك سيان لديك، تلك الشقيات وتلك المناورات» (عبارات) ولكن من هن؟ أو «ذلك الجو الشخصي»، «وارتباك الفقراء والضعفاء على تلك الأصعدة الغيبة!» (مساء تاريخي). لكن الكلام لم يتناول الأصعدة أو الجو من قبل.

وأما حروف العطف أو الجر التي تعبّر عن علاقات منطقية (السببية مثلاً) فنادرة في نص الومضات. لكن قلما يأسف المرء لها حين يضع في حسبانها أنها حين تظهر، تجمعنا نلاقي عناء كبيراً لتبرير استخدامها - وبالتالي لفهمها. إن رامبو، بخلاف «النحوي» مالارميه، شاعر معجمي: إنه يجاور بين الكلمات التي تحتفظ كل واحدة منها بإصرارها الخاص، بعيداً عن كل تفصيل. فالصلّات الوحيدة بين الأحداث أو بين العبارات التي يربطها رامبو صلّات حضور مشترك. وهكذا فإن كافة الأفعال الشاذة المروية في بعد الطوفان متوحدة في الزمان، لأنها تصل «بمجرد أن استقرت فكرة الطوفان». أما أفعال مساء تاريخي فتجري «في مساء ما». وأفعال بربري «من بعد الأيام والفصول بكثير». وأكثر أيضاً، من الحضور المشترك في المكان، سيكون المثال الأكثر نقاء طفولة، حيث يسمح ظرف المكان، «في الغابة»، الذي يُستهل به النص بمواصلة الكلام فيما بعد: طائر، ساعة حائط، مستنقع موحل، كاتدرائية، بحيرة، عربة صغيرة وفرقة من صغار ممثلي المسرح!

يجري التشديد في الغالب على الوجود المشترك المكاني بمرجعات إيضاحية للمراقب، الذي يُعرض عليه موقفه الساكن عبر صيغ ظرفية مثل «عن يسار»، «عن يمين»، «من فوق»، «من تحت». «عين اليمين يوقظ فجر الصيف ... والمنحدرات عن اليسار ...». (آثار العجلات). «عن اليسار دُبال التواء الصخري ... وراء التواء عن اليمين ... وبينما الزمرة من فوق ... وتحت ذلك ...» (صوفي). «في شائبة بأعلى المرأة اليميني ...» (ليلي صوفي). «السور المقابل ...» (سهرات ٢). إذن لدينا

الانطباع حقاً بوصف لوحة، يقوم به مراقب ساكن يتفحصها؛ وتظهر كلمة «لوحة» في صوفي، مثل «صورة» في ليلي موقى. لكنها صور صنعتها النصوص: يستحضر السكون الوصفي التلوين بالضرورة. وتولد الجمل الاسمية أثر السكون نفسه، وأثر الحضور المشترك الخالص مكاناً وزماناً. لكنها فائضة الاستخدام في الومضات، فتحمل تارة مراكز استراتيجية ذات أهمية خاصة في النص، كما في بينغ بوتيوس وسهرات ٢ وعيد شتوي، ومساء تاريخي وغم، وفيري، ويلي موقى وطفولة ٢ وضحوة سكر ومشاهد، وتارة تحتاج النص بأكمله كما في بيري وورع وآثار العجلات ورحيل وسهرات ٢.

لن ندهش بعدئذ من أن هذه النصوص تقبل التقارب «النموذجي»، ففي غياب الصلات الجلية نضع المسألة جانباً بكل بساطة. وفي غياب النحو، نلتفت صوب الكلمات بحثاً عن علاقاتها فيما بينها، مثلما يسعنا أن نفعل ذلك انطلاقاً من معجم بسيط. لذلك رأينا سوزان برنار تستحضر بحق الشكل الموسيقي وهي تتكلم عن ذلك النص المستغلق وهو (بيري): «تستدعي قصائد رامبو مفردات التلوين والموسيقى - وكأنها ليست من اللغة!» تكرر العبارة نفسها ثلاث مرات، اثنتان منها في البداية والنهاية. أما الأسماء التي تحف بكل مقطع فتتجمع في تعجب مشترك: «ياللعذوبة، ياللعالم، ياللموسيقى!». ومن المؤكد أن تثير دهشتنا حالات التكرار المعدلة في ليل موقى وفي عبقرية وفي إلى سبب، وبالتوازي الصرفي المتصلب الذي يهيمن على نصوص مثل تقوى وطفولة ٣ ورحيل وسهرات ١ وعبقرية. كذلك الحال على الصعيد الدلالي: يمكن أن نلقى مشقة كبيرة في معرفة مايقصد أن يقول نص أزهار، لكن لايسعنا أن نجعل سلاسل تعابيره المتماثلة جداً والمتوافقة مع نصه بكامله تقريباً: هنالك المواد الثمينة (ذهب، الماس، برونز، فضة، عقيق، اكاجو، زمرد، ياقوت، مرمر)، وأشكال النسيج (حرير، شاش، مخمل، ساتان، سجاد) والألوان (رمادي أخضر، أسود، أصفر، أبيض،

أزرق) . - ولسنا ندري ما الذي يربط على الصعيد المرجعي بين هؤلاء الأشخاص ، لكنهم يشيرون دهشتنا مثل تعداد النموذج المؤنث : معشوقة ، فتاة ، سيدات ، طفلات ، علاقات ، زنجيات ، أمهات صغيرات ، شقيقات كبيرات ، أميرات ، أجنبيات صغيرات ... (طفولة ١) . لكن أليس إغراقاً في البساطة أن نغبط حيال المصادفة بين طريقة تهمل الاستمرارية وبين نص يجهلها؟ من شأن فيض من الهناء أن يثير القلق .

يغدو الهجوم على النحو تفاخراً بشكل خاص حين يبلغ الجملة . فالتحالف الجريء الذي يمارسه رامبو بين المحسوس والمجرد معروف تمام المعرفة (من نوع «مياه وأحزان» ، بعد الطوفان) . وتندمج الأجناس الأدبية لديه مع الأغراض ومع الكائنات المادية . «تتطور الحكايات الخرافية كلها وتنب الطباء الضخمة في البلدان (مدن ١) . «حضر الفقراء وأساطير السماء» (فيري) . «قد تتلاقى على تلك الأصعدة الأقمار بالذنبات ، والبحار بالخرافات» (طفولة ٥) . وأيضاً في بعد الطوفان «تغمغم المحاورات الريفية بأحذيتها الخشبية في البستان» . ويظل البون شاسعاً ، حتى إذا لم تنتقل من اللجرّد إلى المحسوس ، ويظل التنسيق إشكالياً : «البيع ... الحركة والمستقبل ...» (تصفية) ، «لدينا القديسات والأشعة وأسلاك النغم والتلوينيات الأسطورية» «ثم رقص باليه البحار والليالي المعلومه ، وكيمياء عديمة القيمة وأحلال مستحيلة» (مساء تاريخي) ، «المحبة والحاضر» ، «وراء تلك التطيرات وتلك الأجساد القديمة وتلك الزيجات وتلك الأعمار» (عبرية) ، إلخ . أما العاقبة القصوى لذلك التخلي عن النحو التعداد الخالص ، إما للأنساق ، كما في طفولة ٣ أو في عبارات :

ضحوة سماؤها ملبنة ، في تموز . يطير في الهواء طعم رماد ،

رائحة خشب يتعرق في الموقد - الأزهار المتعطنة -

بليلة النزاهات - رذاذ الألفية الخفيف عبر الحقل -

لم ليست الألعاب والبخور مسبقاً؟

وإمّا لكلمات معزولة، كما في المقطع الثاني من غمّ:

(باللنرجيل! الماس! - عشق! قوة! - أعلى من كافة المباحج

والأمجاد! - على كل حال، أينما كان - إبليس، إله - فتوة هذا الكائن: أنا!)

نلاحظ كيف يكبر دور الانقطاع، وهو يهبط من الوحدات الكبرى إلى الصغرى: ولا يحول دون أن تكون المقاطع بلا تالية بين كل واحد منها ومرجعته. وتطرح المسألة فقط لنعرف إن كان علينا أن نبحت عن وحدة لمرجعية النص بكامله. ولا يسمع هنا عدم وجود الوعظ - تلك الكلمات أو الانساق المرقّعة والمتراكمة - بأي بناء، حتى وإن كان جزئياً: فالانقطاع بين العبارات يتنقص من المرجع. أما الانقطاع بين الانساق فيدمر المعنى نفسه: نكتفي إذن بفهم الكلمات، ليفتح الطريق من بعد أمام كل افتراض صادر عن القارئ وهادفٍ للتعويض عن نقص التمثيل.

تصاب المرجعية بهزة تنجم عن عدم التحديد. ثم تغدو ذات إشكالية تكبر كلما كبر الانقطاع. ثم يحكم عليها بالموت الحتمي عبر التأكيدات المتناقضة تناقضاً مكشوفاً. فرامبر يؤثر التناقضيات. فلدنان الخمر العتيقة «تزرأ بتناغم»، و«انهيار تاليه الأباطرة يلتقي بحقول الأعالي حيث السانتورات الملائكية تتحرك وسط الانهيارات» (هذه ١)، الألام المعنوية «تضحك في صمتها الهائج على نحو يشع» (غم)، الملائكة هم «من لهيب وجليد» (ضحوة سكر)، هنالك «انعطاف أبدي للأوقات» (حرب) و«صحارى من السعتر» (بعد الطوفان). هنالك ميزة أكبر، حين يتقدم رامبر أحياناً بتعبيرين مختلفين كل الاختلاف، وكأنه لا يدري أيهما المطابق أو كأن ذلك ليس بذي بال: «دقيقة أو شهور بحالها» (استعراضي) «عربة صغيرة متروكة في الدغلة، أو تهبط الدرب مسرعة» (طفولة ٥)، «فوق السرير أو فوق المرج» (سهرات ١)، «صالات نواذٍ عصرية أو صالات الشرق القديم» (مشاهد)، «هنا، أينما كان» (ديمقراطية).

وتقوم نصوص أخرى على التناقض بشكل مكشوف، مثل قصة . يقتل الأمير النساء؛ فتبقى النساء على قيد الحياة . ويقوم بإعدام أقربائه، فيظل هؤلاء محيطين به على الدوام . ويقوم بتدمير الدواب والقصر والناس: «كان هنالك الجمهور والسقوف الذهبية والدواب الجميلة أيضاً» . بعدئذ يموت الأمير، لكنه يظل حياً يرزق . ويلتقي في إحدى الأماسي بجنتي، لكن الجنتي هو الأمير نفسه . كذلك هي الحال في طفولة ٢: فالصغيرة المتوفاة حية . «إن الأم الصغيرة المتوفاة تهبط الدرج الخارجي الصغير»، والشقيق الغائب حاضر . أو أن المرء يهب حياته كلها، ومع ذلك يستأنف الحياة مجدداً كل يوم (ضحوة سكر) . فكيف السبيل إلى بناء مرجعية تلك العبارات، وما هو الصمت الصاخب وما صحراء من النبات، ومتوفاة ليست بميتة وغائبة حاضرة؟

يجد المرء نفسه عاجزاً عن بناء مرجعية، حتى حين يفهم معنى الكلمات . إننا نفهم ما يقال ونجهل عمّ يدور القول . إن نصوص الومضات تطفح بتلك التعابير الغامضة والملتبسة: فالريف «تخرقه عصابات من الموسيقى النادرة» . ولكن ماحقية عصابة من الموسيقى النادرة؟ أو «أشباح البذخ الليلي المقبل» (مشردون)؟ أو «شجرة هيكل البناء» و«العصابات الجوية» و«الحادثات الجيولوجية» (سهرات ٢)؟ «اللقى والتعابير غير المريبة» (تصفية)؟ «وقت الدراسة» و«الكائن الجاد» (مساء تاريخي)؟

يمكن الكلام كما في السابق عن عدم التحديد، لكن لدينا الإحساس، فوق ذلك، بأن الشيء لم يسم باسمه حقاً . فلا تتضمن الومضات إلا عدداً ضئيلاً من الاستعارات الأكيدة التي نستطيع تحديدها دوغماً تردد (حتى وإن راودتنا الشكوك حيال الغرض المذكور): «خاتم الله» في بعد الطوفان، و«بيانو المروج» في مساء تاريخي، و«غسيل ذهب الغروب» في طفولة ٤، وأخرى غيرها .

ونشعر بالمقابل أن هنالك ما يغيرنا على نحو دائم بأن نقرأ فيها كنايةات ومجازات لغوية . فالعديد من العبارات تذكر بمجازات لغوية من مخط «الجزء لأجل الكل» . ولا يحتفظ رامبو من الموضوع إلا بمظهره أو بالجزء الذي هو في تماس مع الذات أو مع الموضوع . ولا يقيم كبير اهتمام لتسمية الكليات . «مشيت موقظاً الأنفاس الشبيطة الدافئة ... ونهضت الأجنحة من غير صوت» (فجر) : ولكن أنفاس من هي تلك الأنفاس ، وتلك الأجنحة؟ ولا يرى المرء كائناً في يبري ، لكن : «وهناك الأشكال والعرق والجمّات والعيون ، خافقة» (وفي أزهار ، بساط من «العيون والشعر») . وذلك الكائن الجميل في بينغ بيوتوس : «باللسحنة الرمادية ، وشعار من الشعر القاسي ، وأذرع من البلور!» وصحراء القار تتجنبها «الخوذات والمجلات والزوارق والأكفال» (عاصمي) : ولكن لأي كائن تنتمي؟ أما العبقري فلا يذكر لها من اسم قط إلا عبر عناصرها : انفاسها ورؤوسها وجسدها ونظرها وخطوتها ... (عبقري) .

وسمعنا مع ذلك أن تتساءل إن كان يجوز لنا حقاً أن نتكلم عن مجاز لغوي في تلك الحالات كلها في كثير غيرها . فالجسد مقطّع والكليات متفسخة . لكن هل يُطلب إلينا حقاً أن نترك الجزء من أجل العثور على الكل ، على نحو ما أتاحت المجاز المرسل؟ أقول بالأحرى إن كلام الومضات كلام حرفي على نحو أساسي وأنه لا يتطلب ، بل لا يقبل ، التفسير المجازي ، فالنصّ يسمى أجزاء ، لكنها ليست هنالك «من أجل الكل» . إنها بالأحرى «أجزاء من غير الكل» .

كذلك هي الحال بالنسبة لنوع آخر من للمجاز له حضور أكبر أيضاً في تلك النصوص ، هو حضور الجنس من أجل النوع ، أي بصيغة أخرى ذكر الخصوصي والمحسوس بتعابير مجردة وعمومية . ويبدو لدى رامبو ، وهو الشاعر الذي نخيله بصورة تقليديه يغترف من الملموس والحسي ، ميل شديد الوضوح نحو التجريد ، الذي يبرز للعيان بدءاً من العبارة الأولى في القصيدة الأولى : «فور استقرار فكرة

الطوفان ...»: ليس الطوفان هو الذي هداً أو استقر بل فكرة الطوفان. ويظل راسبو طيلة الومضات يفضل الأسماء المجردة على الأخرى. فلا يقول «هولات» أو «أفعالاً هائلة»، لكن: «كافة الأحوال تخرق الحركات ...» وليس طفلاً هو الذي يراقب، لكننا «نحت مراقبة طفولة». ويتكلم النص نفسه عن «العزلة» و«السأم» و«الآلية» و«الدينامية» و«النظافة» و«البؤس» و«الأخلاق» و«الفعل» و«الشغف» ... والبحر لا يتكون من الدموع بل «من أبدية من الدموع الحارة» (طفولة ٢). والمرء لا يرقى بقدره (علماً أنها صيغة مجردة) بل «نرقى بجوهر أقدارنا» (إلى عقل). وحتى الصيغ التعجبية التي ترصّع نصاً من النصوص، غالباً ماتكون أسماء مجردة حصراً: «الأنافة، العلم، العنف» (ضحوة مكر). كما يهيمن التجريد أيضاً على عملية البيع العامة المعلن عنها في تصفية: فمعرض للبيع: «الرخاء الواسع الذي لا يقبل السؤال» و«تطبيقات الحسابات ووثبات النغم الغريبة» و«الهجرات» و«الحركة» و«الفوضى» و«الرضى الذي لا يقهر». وسوف يباع أيضاً: «ما يجهله حب الجماهير الملعون واستقامتها الجهنمية». سوف نعجب هنا من عدد البدائل التي تفصلنا عن الغرض المقصود، إن كان هنالك من غرض. أن «الحب الملعون» تلميح نجهل التعبير الخاص به، و«الجماهير» تعبير نوعي. لكن ليست الجماهير هي التي تجهل شيئاً ما، بل استقامتها. وعلينا ألا ننسى أن ذلك الوصف، وهو وصف فيه رقة، ليس له سوى وظيفة سلبية: إنه فعل جهل. فهل يسعنا الدخول في محاولة لتمثيل ما تجهله استقامة الجماهير؟ ...

أو لنأخذ نصاً مثل (عبقرية) الذي يستخدم «المجاز المرسل» الحسي استخداماً فائضاً كما رأينا. فالكائن الموصوف وغير المسمى هو: «المحبة والحاضر»: إنه تنسيق إشكالي لكنه شديد التجريد بشكل مؤكد. فما هو الفعل الذي تعتمد عليه هذه العبارة: «انتابنا الهلع جميعاً من تنازله؟» ويضاعف رامبو عمداً من التعابير

الوسيطية التي تدفع بنا من كلمة إلى أخرى: «السرعة الرهيبة لاكتتمال الأشكال والفعل». والمرء على استعداد لأن يتخيل سرعة الفعل أو اكتمال الأشكال (لم يقل رامبو البتة: إن الأفعال سريعة وإن الأشكال كاملة)، لكن «سرعة الكمال»؟ وتحتل مفردات القصيدة كلها تلك السوية العليا من التجريد: أحاسيس، قوى، مشقات، مَوَدَّات، عذابات، عنف، اتساع، خصب، خطيئة، مرح، مناقب، أبدية، عقل، قياس، هوى... بل أن جملة من حرب تحمل عنوان «الظواهر».

ونقع على تأثير التجريد نفسه (والسكون أيضاً) عبر الظهور المنهجي للمصادر، بدلاً من الأفعال. فلا تستخدم في عبقرية أفعال: ألفى، سجد، حطم، خلّص، بل «التخليص المرتجى، وتحطيم النعمة» «والسجدة القديمة» و«الغناء العذابات كلها». ويتحدث نص ليلى موقى عن «دوران السطوح» وعن «حل الدواب». والحمائم لا تطير، لكن «يدويّ طيران حمامات قرمزيات حول فكرتي» (حياة ١). وفي مهرات ٢ «تتلاقى ارتقاءات هارمونية». «إن انعطاف اللحظات الأبدية... يطردني» (حوب).

لا تؤدي تلك الغزارة في المفردات لدى رامبو، كما قد يتبادر إلى الذهن لدى قراءة تلك القوائم من الكلمات، إلى موضوعة ميتافيزيقية، لو كان رامبو صاحب فلسفة، لعرفنا ذلك بعد قرن من التعليقات. لكن التعابير النوعية أو المجردة تحدث التأثير نفسه الذي تحدثه أجزاء الجسم التي تظهر من غير ذكر تسمية لمجموعها، فعلينا أن نضع في الحسبان بعد برهة أن تلك ليست بمجازات مرسلّة، بل أجزاء أو خصائص ينبغي النظر إليها على ذلك الأساس. فلا يعود ممكناً بالتالي أن تتمثل الكائن الذي نتكلم عنه، ونكتفي بفهم الصفات المطبقة عليه. فكيف لنا أن تتمثل الأحوال؟ أو الطفولة؟ أو الجوهر؟ أو الظواهر؟ أو سرعة الكمال؟

تلك هي واحدة من المعضلات الكبرى التي طرحت بشكل دائم على دراسي رامبو: حتى لو أخذنا كل نص على حدة، وفهمنا معاني العبارات التي يتكون

منها، نظل نلاقي عناء كبيراً في أن نعرف معرفة دقيقة ماهوية الكائن الذي تصفه تلك العبارات . فمن هو الأمير في حكاية، هل هو فيرلين أم رامبو؟ وعم يدور الكلام في عرض : عن عسكريين أم رجال اكليروس أم مهرجين؟ وشخصية عتق، هل هي ساتور أم فون أم ساتير؟ ومن المقصود بكلمة «هي» في غمّ: هل هي المرأة أم الأم العذراء أو الساحرة أم الغول المسيحية أم الغمّ نفسه فقط؟ ومن هو كائن الجمال في (بيينغ بيوتوس)؟ والعقل في إلى عقل هل هو اللوغروس الأفلاطوني أم مفهومه لدى الكيميائيين؟ وهل يدور الكلام في ضحوة سكر عن الحشيش أم عن المثلية الجنسية؟ ومن هي هيلين في فيري : هل هي المرأة أم الشمر أم رامبو؟ وما جواب اللغز الذي يطرحه H: هل هو الغاية أم الاستثناء أم اللوطية؟ وأخيراً من العبقرية: هل هو المسيح أم الحب الاجتماعي الجديد، أم رامبو نفسه؟ يتعرف انطوان آدان من ناحيته على راقصات آسيويات في كل مكان: أنها رؤيا عذبة ولدت من جفاف المكتبات.

وتظل غزارة تلك الأسئلة محيرة، حتى لو وضعنا الوهم الافهميري جانباً. فيسعدنا أن نتساءل إن كان الإبقاء على السؤال أكثر أهمية من السعي وراء العثور على جواب له، فرامبو لا يحثنا على الانتقال، داخل النصوص كاملة، من الصفات إلى الكائنات ناهيك بذلك ضمن تفصيل العبارات . إن الكلية غائبة لديه، وقد نقع في الخطأ إذا مارغبنا في استكمالها بأي ثمن . فليس علينا حيال نص مثل استعراض، ينتهي بعبارة: «الديّ وحدي مفتاح هذا الاستعراض الوحشي»، أن نرى فيها التأكيد على معنى سرّي حوزة رامبو، يتعلق بكائن حسبنا أن نعرف حقيقة هويته حتى يضاء لنا النص كله على حين غرة . فيمكن أن يكون «المفتاح» أيضاً الطريقة التي ينبغي أن نقرأ بها النص: دون أن نبحث بالضبط عم يتكلم، ذلك أنه لا يتكلم عن شيء بعينه . وعديلة هي عناوين النصوص، التي نفهمها على الدوام أسماء تصف الكائن المرجع، والتي يمكن قراءتها أيضاً نعوّثاً تصف لهجة

النص نفسه وأسلوبه وطبيعته : أليس نصاً بربرياً ذلك الذي يحمل هذا العنوان ،
وتمريناً على الجنس البربري؟ وكذلك حال زاهد وعتيق وعاصمي وفيري؟

وحين يتصافر الالتباس والانقطاع وتقطع الكائنات والتجريد، تنجم عنها
عبارات لا تملك حيالها أن نقول فقط أننا لانعرف عمّ نتكلم . بل لانعرف لها من
معنى أيضاً . ثمة جملة خبوية في **هوية ٢** تقرأ هكذا : «على الرغم من حادث ابتكار
مزدوج ونجاح، فصل - في الإنسانية الأخوية والمتكئمة عبر الكون بلا صور» .
وجملة في فيري تقول : «أوكل اضطرام الصيف لطيور بكماء والتراخي المطلوب
لزورق أحزان بلا ثمن عبر عرى أشواق ميتة وعطور منهارة» . فالكلمات مألوفة
والنظم التي تشكلها مفهومة إن تؤخذ ثنائياً ، وأما ما وراء ذلك فغموض في
غموض . فليس من تواصل حقيقي بين جزائر الكلمات ، بسبب الافتقار إلى
مسارات نحوية واضحة . وحين تأتي واحدة من تلك العبارات في نهاية النص فإنها
تلقى بما يشبه غموضاً ذا مفعول رجعي يشمل كل ما تقدم : وهكذا **تُخْلَف** :
الموسيقى الذكية متعتنا» (حكاية) ، وتُذِيل «لكن لن عندلده» نص تقوى .

ويظهر ذلك الانطباع بحدّة أكبر حين يتميز النحو أو يخرج خروجاً صريحاً
عن قواعد اللغة الفرنسية . فماذا يعنى «الجري إلى الجراح» (غم)؟ أو «لاقت الرؤيا
نفسها في كافة الأهواء أو الألحان» (وحيل)؟ أو كيف نشرح متتالية مثل : «العالم .
ثروتك وهلاكك» (**هوية ٢**)؟ ومن يسعه أن يرسم يوماً «الشجرة» النحوية لآخر
عبارة في مدينة : «وأيضاً كما أرى من نافذتي أشباحاً جديدة تمضي عبر دخان الفحم
الكثيف والأبدي - ظلنا للأخشاب ، ليلنا الصيفي ! - أرينيات جديدة ، أما منزلي
الريفي الذي هو وطني وقلبي كله مادام كل شيء هنا يشبه هذا - الموت بلا تحبيب
بتناً وخادمتنا النشيطة ، عشق ياقس ، وجريمة جميلة تموء في وحل الشارع»؟ ونجد
أنفسنا مدفوعين على الدوام لأن نتخيل وقوع أخطاء مطبعية في نص رامبو ، عسى
أن نقوى على إعادته إلى الوضع الطبيعي ، عبر تحويل نحوي أو معجمي . وهكذا

رغب البعض في إضافة شتى الفواصل ، أو حذف بعض الكلمات من هذه العبارة من فيري : «من بعد لحظة ليل الخطابات على دويّ السيل تحت دمار الغابات، من رنين الدويبات إلى صدى الوديان، وصرخات من السهوب». وفي هذه العبارة الأخرى من حياة ٩ : أتذكر سويحات من الفضة والشمس صوب الأنهار، يد الريف^(١) على منكبي، ومن ملاطفاتنا وقوفاً في السهول المبتلة». «السنا نجعل كل شيء شفافاً على الفور لو قرأنا «رفيقة»^(٢)؟

إن الأشكال المختلفة من نفي الإسناد وهدم المعنى يتحوّل الواحد منها إلى الآخر، وتظل المسافة التي تفصل الأول عن الآخر مسافة كبيرة رغم ذلك. فننتقل من الإسناد الواضح لكن. غير الموجود كما ندعوه، إلى الأغراض الغامضة، والمعزول بعضها عن البعض الآخر حتى لتبدو لاواقعية. ومن الإثبات المتزامن وبالتالي غير القابل للتمثيل «إنه ميت، إنه حي» أو «إنه حاضرة إنه غائب» نصل إلى ذلك التفكك، وذلك التجريد الذي يعيق التمثيل أكثر مع الحيلولة دون بلوغنا الكائن الكلّي والموحد. وحتى أخيراً تلك العبارات اللاتحوية والمبتسة التي سنجهل إلى الأبد إسنادها ومعناها، وليس «ضمن الحالة الراهنة لمعارفنا» فقط.

يجعلني ذلك كله أرى النقاد المندفعين بنية حسنة قد سلكوا الاتجاه المغلوط، حين وضعوا نصب أعينهم صياغة معنى الومضات صياغة معروفة ولو كان بوسعنا أن نقصر تلك النصوص على رسالة فلسفية أو مظهر غني أو شكلي، لما حققت من تجاوب أكثر من أي نص آخر، ناهيك بأقل. قليلة هي المؤلفات الخاصة، التي حدّدت تاريخ الأدب الحديث أكثر مما فعلت الومضات. والمفارقة في الأمر أن المفسّر في معرض عزمه على ردّ المعنى إلى تلك النصوص، كان يفقدها إياه؛ ذلك

(١) إذا بدلنا بالفرنسية بالفتحة هسة، تبدل معنى لفظه كَبَّاني: ريف conhagne إلى conhagne كَبَّاني: رفيقة. فالصفة الملائمة أكثر، حسب رأي الناقد، أن يقول: «يد الرفيقة على كفي...». (المترجم).

أن معناها، وهنا المفارقة معكوسة، يتمثل في أن لا يكون لها من معنى، أو يزيد من الدقة، في جعل بنائها اشكالياً. لقد رفع رامبو إلى مصاف الأدب، نصوصاً لا تتكلم عن شيء، وسوف نظل نجھل معناها، وذلك ما يمنحها معنى تاريخياً ضخماً. إن الرغبة في اكتشاف ماترمي إليه، رغبة مشروعه. لكن ما هو أقل من ذلك يتمثل في أن ننسى صعوبة البحث فور وصولنا إلى النهاية: لا يحق لنا أن نعري النصوص من رسالتها الرئيسة، التي هي على وجه الدقة تأكلنا - في شعر رامبو - من استحالة تحديد الإسناد، وفهم المعنى، والذي هو طريقة وليس بمادة، أو بالأحرى طريقة صُنعت مادة. لقد اكتشف رامبو اللغة في (وقف) انتظام عملها المستقل ذاتياً، والمحررة من واجبيها التعبيري والتمثيلي، حيث ترك زمام المبادرة للكلمات تركاً واقعياً. ولقد وجد، أي ابتكر، لغة، وخلقها مثلاً يحتذى للشعر في القرن العشرين.

إني لأدرك على هذا النحو عبارات رامبو التي استخدمتها تصديراً، فنحن لانرى في حكمته، سوى التشوش. لكن الشاعر يعزي نفسه سلفاً: أن ندعو عدمه، لا يساوي في خاتمة المطاف شيئاً، إذا ما قورن بالحيرة التي أغرقنا فيها، نحن قُرأه.

« السن الصعبة »

عمّ تتحدث السن الصعبة لهنري جيمس؟ يلاقي المرء عناء في الجواب على هذا السؤال البديهي ظاهراً. إن القراء لا يعرفون ذلك تماماً. وعزاؤنا أنهم أنفسهم يبدون وهم يكابدون مثل عنائنا لفهم جوابنا الموجه إليهم.

والواقع أن قسماً كبيراً من الردود في هذه الرواية، رغم أنها قائمة تقريباً على الحوار حصراً، يأتي في صيغة طلبات تفسير. ويمكن لتلك الأسئلة من ناحيتها أن تحيط بمظاهر مختلفة للخطاب وأن تكشف عن أسباب كثيرة للغموض. فيكمن السبب الأول، وهو الأكثر بساطة والأقل تكراراً، في الموقع الذي يشغله السائل من معنى الكلمات. وهو ما يشعر به في العادة الغريب حين يعرف اللغة معرفة ناقصة. فالأسئلة هنا تتعلق بالمفردات. ليس في السن الصعبة من أجنبي يتكلم الإنكليزية على نحو رديء. لكن واحداً من الشخصوص، هو المستر لنگدن، عاش طويلاً، بعيداً عن المدينة. فتولد لديه انطباع إثر عودته، بأنه لم يعد يفقه معنى الكلمات؛ فلا يني يطرح، أثناء أحاديثه الأولى على الأقل، هذا النوع من الأسئلة: «ماذا تقصد بكلمة باكر؟»، «ماذا تقصد بقولك شدة؟» إن تلك الأسئلة البريئة في ظاهرها، لترغم المحدثين على الإيضاح وعلى أن يتحملوا في الوقت نفسه معنى الكلمات بلا تحفظ، لذلك نراها تثير أحياناً ردوداً بالرفض القاطع. ويسأل المستر لنگدن أيضاً: «ماذا تقصدين بكلمة سريعاً؟» فيأتي رد الدوقة قاطعاً: «أقصد ما أقول». لكننا سوف نرى أن ابنة شقيق الدوقة مصابة بالداء نفسه والقائم على عدم فهم معنى الكلمات.

أما الوضع اللفظي الثاني، الأوسع انتشاراً من الأول، والأكثر تعقيداً يحد ذاته، فيتمثل في أن التفسيرات المطلوبة فيه لاتتعلق بمعنى الكلمات بل بانطباقها على وضع محسوس؛ فليست المفردة مجهولة بل المرجع. ونجم ذلك الجهل، في الحالة الأكثر بداهة، عن الطابع المفرط في الإضمار للملفوظ البدني إذ ينقصه متمم (مفعول) يتيح تحديد حقل تطبيقه. وهاكم بعض الأمثلة على تلك المحاورات:

«آه، لكن ذلك لا يمنع، مع ماتحملين من أفكار - لا يمنع ماذا؟ - لكن ماتسمينه، على ما أعتقد، محادثات - من أجل يد آخي؟» «إن من مظاهر لطفها أن تراعيها - تقصدين بشأن الحديث أمامها؟» «هل علي أن أسأل، أنا؟ - لكن فأنذرتك فقد طرف الخيط - عم السؤال؟ - لكن إن كانت تتلقى شيئاً ما ... - إن لم أكن لطيفاً بما فيه الكفاية؟ - إن فأن قد استترك.»

وليس الملفوظ في بعض الأحيان إضمارياً، بحصر المعنى، لكنه مليء بالضمائر المتكررة التي لجعل مرجعها أو عائدها. أما السؤال: «ماذا تقصد بقولك؟» فلا يستفسر بداهة عن معنى الضمير بل يبحث عن ينطبق عليه. «لديه ميل كبير نحوه - لدى الرجل العجوز نحو فان؟ - لدي فان نحو المستر لُغدن». «مايينها وبينه؟ - يفكر ميتشي باثنين آخرين - بين إدوارد والفتاة؟ - لاتنفوه بالحماقات. بين بيثرتون وجين». «ولكن ما الذي تُعده؟ - كان السؤال في ظاهره على درجة من التنوع حيال مسز بروك، حتى قالت محاولة تمييزه: - جين؟ - كلا، يا إلهي». ويمكن للبون أن يكون شاسعاً بين المرجع المائل في ذهن أحد المتخاطبين وبينه في ذهن الآخر: «أترغبين في البحث عن معرفته؟ - أنت تقصد من سيأتي للعشاء؟ - كلا، فلا قيمة لذلك. بل إن كان ميتشي قد رضح للأمر الواقع». «كان ميتشي، بشكل خاص، متمرساً بفن الإضمار، فيبدأ حديثاً ما على النحو التالي: «إذن، لقد فعلها؟»

لاتشكل تلك الضمائر المتكررة سوى المثال الأكثر إفصاحاً عن ذلك الغموض المرجعي الذي يتال أيضاً من منوعات تعبير أخرى. فالمسألة ما وراء اللسانية التي

تثيرها لا تقوم على اقتراح أسماء ذات، بل على الطلب بشكل غامض: «ماذا تقصد ب...» «أدعك أنت وطالعك.. ماذا تقصد بطالعي؟.. آه، إنه لشيء رهيب...» «أريد أن تفعل لي معي ماتفعلين معه تماماً.. فأجابت الفتاة بلهجة غريبة: آه، إنك لتتسرع بالقول، فماذا تقصد بـ «أفعل»؟ وترفض الدوقة أيضاً تقديم إيضاح أكبر للمستتر لنغدن: «إنها تحابي المستر ميتشي لأنها تريد «العجوز فان» لنفسها.. لنفسها، ضمن أي معنى؟.. آه، عليك أنت تقديم المعنى، فأنا لا أستطيع أن أعطيك سوى الواقعة..» ومن الطبيعي أن تضاف طول الوقت، تلك الأشكال المختلفة من الغموض الإنساني، بعضها إلى البعض الآخر، وأن تظهر داخل العبارة الواحدة نفسها. «تريد أن تقول إنك لاتعرف حقاً إن كانت ستأله؟.. المال، وإن لم يمش؟» «عليه أن يقبل بنتيجة ذلك..» عليه؟.. المستر لنغدن.. وماذا تقصد بالنتيجة؟» وليس مؤكداً أن اكتشاف المسند إليه ممكن دوماً. وما القصد من هذه الكلمات التي توجهها ناندا إلى فاندريك: «إنها اللهجة وهو التيار وتأثير كل ماعدا ذلك، يدفع بك [لكن إلى أين؟] وإن كانت تلك الأشياء [أية أشياء؟] معدية، كما يقول الجميع هنا، فقد يسعك ذلك مثل أي شخص آخر [ماذا؟]. غير أنك لاتبدأ على أقل تقدير، إذ لايسمعك أن تكون أصلاً، قد بدأت؟ أو تلك الكلمات الموجهة إلى ميتشي: «ذلك ما حسبته حقاً، لكن هنالك ما هو أكثر بكثير. لقد أتى منه ولسوف يأتي أيضاً. وكما ترى، فحين لم يكن من شيء أولاً، أتى كل شيء بسرعة كبرى؟» وننتظر عنصراً ما يتيح لنا أن نثبت في العالم تلك العبارات الأثيرية، لكن بلا طائل.

وهناك أيضاً وضع مناظر ومعاكس، لايجري الانطلاق فيه من تعبير بحثاً عن الإسناد وإنما من شيء، بحثاً عن اسمه. «حسبت أن هنالك نوعاً من شيء ما.. نوعاً من الحداثة الرّصية؟.. إنهم يدعونها هكذا؟ إنه اسم ملائم جداً». أو هنالك أيضاً تعارض بين تسميتين للشيء نفسه: «هل تدعو تيشي غرّند امرأة؟.. وأنت، كيف تدعوها؟.. ولكن أفضل صديقة لناندا...» وينجم أحياناً عن التقريب المبالغ بين الاسم الشائع للشيء وبين تسميته الحرفية (أي المجاز)، تأثير مضحك. «لايسعنا أن نصير من الإغريق إذا مارغبنا.. وهل تسمي جدتنا من الإغريق؟» «حين

تظن أن امرأة ما، هي مسكينة «حقاً»، أفلا تعطيتها كسرة خبز البتة؟ - وهل تسمين ناندا كسرة خبز، يا دوقة؟» إن واحداً من الملامح التي تميز ناندا، أو لنقل بطريقة أخرى، إن إحدى خصائص حديثها، تتمثل في نوع من اللامبالاة حيال الكلمات المستخدمة، على شرط أن تبقى الأشياء متماثلة. فهي تقول لوالدتها: «آه، ماكنت أحسب ذلك على تلك الدرجة من الأهمية، أقصد الطريقة التي يدعى بها ذلك».

ثم تقول للمستتر لنغدن: «إني سعيدة بأن أكون أي شيء كان - أي اسم تطلقه عليه ورغم أنني لا أستطيع إعطاءه الاسم نفسه - وأن يكون ملائماً لك».

تساءلنا في المرة الأولى إذن، مامعنى الكلمات ولبشنا ضمن سوية اللغة. وكنا في الثانية ضمن منظور الخطاب، واستفسرنا عن العلاقة بين الكلمات والأشياء التي تعنيها تلك الكلمات. أما الحالة الثالثة فهي الأكثر شيوعاً والأشد إثارة للاهتمام في آن معاً: إننا نفهم معنى الكلمات. ونعرف الإسناد، لكننا نتساءل إن كانت الكلمات تعني حقاً ما يبدو أنها تعنيه، أم أنها مستخدمة بالأحرى، للتذكير على نحو غير مباشر، بشيء مغاير تماماً. فالمجتمع المعروض في السن الصعبة يُعنى بالتعبير غير المباشر، وتصف مسز برونك أحد أصدقائها بـ «رفيق بالكيل». أما ناندا، وهي على دراية بقدرة الكلمات على اكتساب معانٍ جديدة، فتلتبس هذا الموقف حيال خطابها الخاص: «ينبغي ترك معنى كل ما أتكلم عنه - طيب، القُدُوم».

ويشكل الاستخدام غير المباشر أو الرمزي للخطاب، خاصية تنوع كبير من الحالات، لكن لايسعنا البدء بفصل نوعين هما الرمزية المعجمية والرمزية الافتراضية وفقاً للقول البدئي، إن كان ملغى أو مثبتاً. فالحال الأولى حال الاستعارات، ويبدى المرء عجبه من العثور على عدد ضئيل من الأمثلة (هل هي ميزة كل محادثة أم ميزة تلك التي تدور حول المسز برونك فقط؟)، أو لأن كل استعارة مصحوبة دوماً بتفسيرها. ويبدو المستر لنغدن مجدداً وقد استعصى عليه فهم الاستعارات. فيقول له ميتشي على سبيل المثال: «دعني أغمس إصبعي

هناك»، ثم يضيف شارحاً وقد لاحظ على الآخر حيرته: «أقصد أن أقول -دعني أساهم في ذلك». أو كما في محادثة أخرى، حين يقول فاندريك للمستر لنغدن شارحاً: «إن أنف المسز غرنندن المحطّم، هو ياسيدي، الطريقة المحببة التي تستخدمها هؤلاء السيدات للإشارة إلى قلب المسز غرنندن المحطّم». ويجري هنا شرح الاستعارة المبتكرة بكتابة شائع استخدامها. لكن المستر لنغدن هو الذي يقدم التعبير الحرفي في رده: «المستر غرنندن لا يحبها». وحين لا تكون الاستعارة متبوعة بتفسيرها، يحرص الراوي على الإشارة إلى ذلك بتعبير بلاغي، على أقل تقدير: «صورة الدوقة»، «تكلمت من غير أن ترفع مبالغتها» ومن بعد تفحص سريع، اختارت المسز بروك السخرية.

إن الفن البلاغي الوحيد، المستخدم في أحاديث هذا المجتمع بصورة شائعة جداً هو التلميح. أما عن دقته الشديدة، فلذلك لتفادي جرح مشاعر أحداً، ومن أجل أن يبرهن المرء نفسه عن تحفظ أو تكتم، فيتقل من اسم الشيء، وهو اسم يحمل في داخله تقييماً، إلى اسم الجنس القريب، الذي لا تقيّم له، إيجاباً كان أم سلباً. وهذا مثال أول إيجابي: «حدثني كثيراً عن والدتك -بأشياء لطيفة من غير شك، وإلا ما كنت قلت لي- ذلك ما أنوي قوله». أما الوضع السلبي، فيتجلى تجلياً خاصاً بالمعنى الذي تأخذه في ذلك المجتمع كلمة «مختلف» أو أحد معادلاتها: أن تقول عن شخص ما إنه مختلف، إنما يوحي بأنه بعيد عن أن يكون كاملاً. يقول المستر لنغدن لناندا: «ما من شيء يمكن أن يشبهه أقل من تصرفاتك وحديثك -فتفسّر كلامه قائلة: أنت تظن بالتأكيد إنها ليست حسنة». «لا يسعني قطعاً أن أكون أنت، يافان. -أنا أفهم ما تقصدين بذلك. تريدني أن أقول إنني مرأى». وذلك كله على نحو يفدو معه ضرورياً، إذا ما شئنا استخدام كلمة «مختلف»، من غير سمة انتقاص، أن نحدد ذلك. صرح ميتشي قائلاً: «طريقة إطراره، أن تدعه يرى أنك تشعر إلى أي حد يستطيع أن يتحمل الحكم عليك مختلفاً. أقصد من غير أن يكرهك بالتأكيد».

إن الرمز الافتراضي هو الذي يسود المحادثة : فالزعم الملفوظ لم يُرفض ، لكن بدا بالإجمال أنه ليس سوى نقطة انطلاق لتداعيات تقود نحو ملفوظ جديد .

ويشار إلى طريقة الكلام هذه ، في الرواية ، بتعابير مثل «تلميح» و«تعريض» و«إيحاء» . وهذا مثال على ذلك . يسأل ميتشي الدوقة عن أسباب أحد آرائها بناندا . فتسأله الدوقة بدورها ، بدلاً من أن تجيبه : «إني أسألك ، على أي أساس من الحق ، في مثل هذا الظرف ، تقوم بأي شيء كان على هذا النحو؟» لقد فهم ميتشي حق الفهم معاني الكلمات التي تشكل العبارة ، التي استطاعت التمييز بين المقصود والملفوظ ، وهو يعتقد أنه يميز فيها بعداً ثالثاً ، وهو بعد مضمّر ، فيتولى إيضاحه على شكل سؤال جديد : «تقصدين أن تقولي ، إذا ما كانت فتاة معشوقة من أحد فتحة بالمقابل حباً ضئيلاً؟ ...» هذا السؤال الاستفساري سؤال إضماري بحد ذاته .

وليس من ضير في أن ننهي العبارة : «ليس لهذا الشخص من حق في طرح هذا النوع من الأسئلة؟» وإذا ماعدنا القهقري ، اكتشفنا ، بفضل تفسير ميتشي ، أن ملفوظ الدوقة كان يحمل معنى مضمراً . ولنقم بتحليل العبارات التي يجتازها إنشاء هذا المعنى الثاني . إن صيغة الدوقة مسألة بلاغية يمكن إيضاحها عن طريق تحويلها إلى خبر منفي : «ليس لك الحق في التصرف على هذا النحو : وفي طرح هذا النوع من الأسئلة علي» . فهل يسعنا من غير مساعدة ميتشي ، أن نعرف أن تلك العبارة محمّلة بمعنى مضمّر وإيضاحه؟ أشك في ذلك . لكن ميتشي يرى أن المعنى الحرفي لذلك الملفوظ لا يحمل ملاءمة كافية لتبرير وجوده . هذا التقصير في قواعد التبليغ يشجعه على البحث عن معنى ثانٍ (إنه التفسير إذن هو الذي يوقظ رمزية النص ، والجواب هو الذي يعمل على بروز السؤال) . فنبغي ، انطلاقاً من هنا ، تحديد هوية المضمّر الذي تعرفنا على وجوده . فيلجأ ميتشي ، للقيام بذلك ، إلى مجال مشترك ، خاص بالمجتمع الموصوف (وبالقارئ المعاصر أيضاً) يتخذ شكل إلزام ، من مثل : إذا مادافعت علناً عن مصالح إحدى الفتيات ، فذلك يعني أنك على صلة ودّية بها . ولا يحتاج ذلك المجال المشترك لأن يكون ماثلاً بطريقة فاعلة في ذاكرة المتحاورين . بل يظل ضمنيّاً على نحو تام لحين أن يغدو حضوره ضرورياً

لتفسير ملفوظ لا يقبل التبرير من دونه . ويكفي آنذاك، التلطف بالجملة الأولى من هذا الإلزام، الذي جرى تجسيده بالاستعانة بضمير شخصي أو باسم علم، كي يبرز الثاني في ذهن المحاور، تحت شكل مضمّر .

تلزنا ثلاثة شروط مجتمعة، كي يكون هنالك تلميح : ينبغي لشيء ما أن يحملنا على البحث عنه . ينبغي للإلزام ما أن يكون ماثلاً في ذهن المتحاورين . وينبغي أخيراً أن يُستهل بملفوظ . لكن هذه الشروط يمكن استيفائها بطرائق شديدة التنوع . ونقول للبده بالشرط الأول إنه ليس من الضرورة الحتمية أن تكون علامة التلميح ماثلة في الملفوظ نفسه (رغم أن بوسعه فعل ذلك أيضاً) . فكل مجتمع، أو كل مجتمع ضئيل الحجم مثل صالون المسز بروك، يبدو متمتعاً بما يسعنا أن ندعوه الملاءمة الصغرى، التي تجري من دونها إعادة تفسير الملفوظات كلها على أنها تلميحات (وإلا ماكان لها أن تصاغ) . إن مخالفة مبدأ الملاءمة صريحة أحياناً . وهكذا فحين يتوجه ميتشي إلى مسز بروك سائلاً : « وأين هو الطفل هذه المرة ؟ » نرى لدى محدثه الحق في أن تستجوبه بدورها : « لماذا تقول «هذه المرة» - وكان الأمر مختلف عن المرات الأخرى ! » غير أن صالون مسز بروك رفع عارضة الملاءمة إلى سوية أعلى بكثير مما هو متعارف عليه عادة . فحين تقول مسز بروك للدوقة، مثلاً : « لكن لم يكن عليها يوماً أن تدفع مقابل لاشيء ! تفسّر ناندا قائلة : « تقصدين أن تقولي إنه يجب عليك أنت أن تدفعي ؟ ... » فيسعنا، ظاهراً، أن نقول « من هو ع » هذا مالم يرغب من يقول ذلك في أن يشير قائلاً : أما أنا فلست ذلك . أما الإلزام المشترك لأعضاء تلك الحلقة فيقوم على أن لا يؤكّد من شيء يتعلق بأحدهم مالم يكن العكس صحيحاً من تلقاء ذاته . ويكفي لكلمة أن تكون بارزة في الجواب أو مشدّدة، كي يغدو التعرف على الإلزامات أمراً مسلماً به . والواقع أن هذه الطريقة القائمة على تبين كلمات الغير من الأمور الأكثر شيوعاً في الصالون . فهذه مسز بروك تقول لميتشي، مثلاً : « المعجّز لديك أنك لست سوقياً البتة . فيقول ميتشي مبتسماً - أشكرك على كل شيء . وأشكر شكراً خاصاً على الـ «معجّز» - فقالت من غير أن يحمّر وجهها : آه، إنني أعرف ما أقول » « لديك » وأنت تتكلمين عن « الإنذار »

أكثر التعابير جمالاً. و«الاستقامة» رائعة أيضاً. «وكلمة «في المتناول» جيدة». بل نقول بصورة عامة: ما من كلمة، في هذا الكون، تمضي تلقائياً. فالخطاب Willkürlich، تعسفي، إذن متعمد فالأسماء كلها، وكافة طرائق الكلام ممكنة على نحو دائم (أو كما يقول فاندريك: «نحن نسمي كل شيء، كيفما اتفق»)، إذن هي دوماً إباحية: إن الأشياء لا تبرر الكلمات، فينبغي (أو على الأقل: نستطيع) البحث عن أسباب ذلك بعيداً، وأيضاً ضمن معنى آخر.

ويمكن للمجال المشترك بين المتحاورين أن يتغير أيضاً، أما الأساس فإن يظل ماثلاً. هذا الواقع المبتذل بحد ذاته، لكن في التأشير عليه شيئاً من المفارقة، هو المرجع لعبارات مثل: «وقدومها إلى هنا، حين تعرف أنني أعرف أنها هي تعرف...» «أعرف أنك تعرفين أنني عرفت»، (كأنما تأتي تلك المعرفة الغزيرة لتوازن الجهل الذي يتخبط فيه الشخص بـ شأن تفسيرهم لكل كلام ملفوظ). وليس من الضروري أن يكون المجال خاصاً بمجتمع وماثلاً في ذاكرته الساكنة. حسبه أن يكون ملفوظاً في الوقت نفسه من قبل أحد المتحاورين كي يغدو من حينه مشتركاً بين الاثنين. والحالات الوسيطة كلها ممكنة، ما بين المجال المشترك حقاً، والرمز بإحدى الحكم على سبيل المثال، وبين المعرفة المتقاسمة المأخوذة من القرينة الفورية. يقول المستر لنغدن لفاندريك: «توكت أمك تعزيتي أكثر من الآخرين». فهذا الملفوظ لا يندرج ظاهرياً في النموذج لأي علاقة تضمينية مشتركة مع المجتمع. لكن العبارات السابقة للمستر لنغدن نفسه تضع المفتاح في أيدينا، فهو يقول بالاختصار: إن كان شخص يقوم بتعزيتي، فذلك أنه لا يحبني. إذن هذا فاندريك يفسر دون صعوبة: «تريدن أن تقولي إن الموضوع نوقش؟» وتقول ناندا لفاندريك: «لقد أجبك على الفور». فيتولى هذا الأخير الشرح: «تريدن أن تقولي إنني عرفت كيف أدوره؟» فلا تبدو عبارة ناندا أيضاً، تعيد إلى أية علاقة تضمينية مشتركة؛ وليس في القرينة الفورية ما يحوك فاندريك التقدم بذلك التفسير الجريء. وتستخدم صياغة المضمهر هنا (الخيالي بالتأكيد) في البحث عن علاقة تضمينية تبرر التفسير. الأول يقول: ف. فيجب الثاني: إذن ص؟ فيؤدي ذلك بالأول لأن يكشف بدوره أنهم

عزوا إليه التسلسل (ف تستبج ص). والمضمر الحقيقي هنا علاقة تضمينية تخفية. وتشكل هذه العلاقة بدورها نقطة الانطلاق لعلاقة تضمينية أخرى، تصف (على نحو مغلوط) موقف ناندا.

تلك العلاقات التضمينية للملفوظ (أو المضمرات أو التلميحات أو الإيحاءات) التي يرغب فيها المتكلم أو المفروضة من قبل محدثه، لكنها واقعة على الدوام داخل قرينة استدلالية خصوصية، تشغل مكانة وسيطة بين ظاهرتين اثنتين، أحدهما أكثر تشدداً من الأخرى، وشبه لامحدودة. تتمثل الأولى في العلاقات التضمينية للعبارة أو في المسلّمات: إنها تنتمي للغة ويمكن تعدادها مسبقاً، دون أي داع للجوء إلى أية قرينة كانت. فحين يقول المستر لنغدن، على سبيل المثال: «لم تصل النساء بعد، لحسن الحظ»، يستطيع ميتشي أن يرد عليه من غير التذليل على أي نواطر أو لباقة خاصة: «آه، لابدّ أن هنالك سيدات؟» وأن الطابع الصريح للمسلّمات يجعل منها سلاحاً ماضياً لاحتياجات التذليل. بل سوف يحاولون تمويه ما ليس سوى علاقة تضمينية للملفوظ بعلاقة تضمينية للعبارة. تقول المسز بروك: «أنت تنكرين أنك رفضت، وذلك يعني إحياء الآمال في نفس صديقنا». إن مسز بروك، تخلط هنا، خلطاً إرادياً دون شك، مابين المناقضات والمتناقضات. فالعبارة التي تفسرها تقول إن فاعلها لم يرفض. لكن «القبول» أو «إحياء الآمال» ليسا سوى بعض من أشكال الإلحاح الممكنة لعدم الرفض، فما تتولى المسز بروك تفسيره ليس باسم منطق اللغة بل بتناغم مع علاقة تضمينية اجتماعية تقول.. إذا المرء لم يرفض، فذلك يعني أنه مستعد للقبول.

وتقع من الناحية الأخرى العلاقات التضمينية، لاللفوظ وإنما للبيان، أي للحدث المتشكل من إنتاج بعض الأقوال. فهذا فاندربنك ينساق في حديثه الدائر مع المسز لنغدن، فينادي المسز بروك باسمها «فرناندا»، في حين أنه لا يناديها البتة باسمها (بل بشهرتها). فيفسر المستر لنغدن هذه الواقعة دليلاً على ما يمكن أن ندعوه

لدى فاندربنك نوعاً من السوقية . وليست هذه بالتأكيد علاقة تضمينية للملفوظ «فيرناندا»، بل نجمت فقط عن واقع التلفظ بذلك الاسم في ظروف معينة . ونسوق مثلاً آخر : يقول فاندربنك في سياق الحديث نفسه إن المسز بروك تصغر سنّ ابنتها منذ بعض الوقت . ولهذا الملفوظ علاقة تضمينية يفهمها المستر لنغدن تمام الفهم : إن المسز بروك تسعى لأن تصغر سنّها هي . لكن ما يحفظه بشكل خاص شيء آخر أيضاً ، هو علاقة تضمينية للملفوظ : ذلك أن الكلام على هذا النحو يمين (لن يقال : يعني) نقصاً في استقامتها حيال أصدقائها .

إن العلاقات التضمينية للملفوظ يصعب حصرها أو تحديدها ، ذلك أن الطبيعة الشفهية للأحداث طبيعية محتملة : فالأحداث الشفهية أو الملفوظات ، تعني تماماً مواقف أو وقائع ، مثلما تعنيه الأحداث الأخرى كلها . فحين تدخل ناندا ، على سبيل المثال ، بيت فاندربنك ، فلا تجد سوى ميتشي والمستر لنغدن ، تفسر الوضع على النحو التالي (رغم أن أحداً لم ينس بينت شفة : «تقصّدون القول إن فان ليس هنا؟» ويعتمد المستر لنغدن اعتماداً خاصاً على الفكر الثاقب لأصدقائه كي يفسروا الأوضاع من قبل أن تنطق الأقوال ، ليكشفوه مؤونة القيام بذلك . ويتوصل ميتشي إلى ذلك بسرعة ، في حين يبدو فاندربنك في مناسبة أخرى ، أكثر بطئاً . ويلح شريكه : «رفع المستر لنغدن منفضة أخرى ، وهو بهيئة من يقوم بذلك حسبما تقتضيه لهجة فاندربنك . وبعد أن وضعها ، ركّز نظارتيه ، ثم حلق في رفيقه سائلاً : - أليست لديك أدنى فكرة؟ ... - عما يدور في رأسك؟ وأتّى لي أن أكون فكرة ، يا عزيزي مستر لنغدن؟ - طيب ، إنني لأتساءل ما إذا كنت سأحمل فكرة لو أنني في مكانك . فأنت لاترى ، في ظرف مماثل ، من شيء يمكن لي أن أقوله؟» فالنبرة واللهجة والحركات التي ترافق الكلام تؤمّن التواصل بين المنطوق واللامنطوق ، وهي تشبه عملية تجويع لامنطوق للكلمات : «... أجابت ناندا بلهجة تبين إلى أي حد أدخل السرور على قلبها» . كانت نبرتها تظهر الفارق على نحو رائع .

وعلى هذا - فلنلخص كل ما تقدم - فالحدث يطرح أسئلة بدوره، ليفهم على نحو أفضل: ما معنى هذا القول؟ ماذا تقصد بذلك؟ إلام ترمي بقولك هذا؟ بل يستطيع أيضاً أن يستجوب المنطوق نفسه، بحثاً عن إضاءات إضافية، وأن يطلب أن توضح له الأسباب التي دعت إلى صياغة ذلك الملفوظ، وتلك في الوقت نفسه طريقة متمتزة، تجنبك الرد على الأسئلة المطروحة عليك (وكأنما ينبغي إيضاح ازدواجية تلك الحركة المخصصة لإنجاز التبليغ، ولعرقلة في الوقت نفسه). ورأينا من قبل تبادلاً بين ميتشي والدوقة يجسد تلك الإمكانية. وهذا مثال آخر على ذلك؛ إن الدوقة هي التي تسأل قائلة: «هل يعني توجيه رسالة من طرفك؟» فيرد ميتشي مستفسراً منها عن أسباب سؤالها: «ولماذا تتخيلين أنها تنتظر واحدة؟» وإن رفض الرد لأكثر وضوحاً أيضاً في تبادل الحديث التالي: «لماذا رُتبت الأمور من أجل عودة ناند؟» - يا لها من فكرة في أن تسأليني عن ذلك في هذه الساعة من النهار!

ويمكن أيضاً حرف المحادثة عن طريق تفسير الكلام نفسه، من أجل تقرير قيمته الخاصة - مع احتمال استخلاص استنتاجات بعدئذ - حول الذي يقوم بعبثه. وهكذا يتولى فاندريك التعليق على أقوال المسز بروك باستمرار: «أحب تعابيرك حباً جماً!» بالتعابيرك، كم أحبها! هذا النوع من التعليق يغدو إيضاحاً لواقع أن لكل شخص طريقته في الكلام وفي الفهم، وهي التي تُفهم بدورها وتفسر من قبل الآخرين. تقول الدوقة لميتشي: «إنه يتصرف بالحديث على هواه، لكن الأمر يتعلق كثيراً بالناس الذين يتحدث إليهم،» في حين أن المسز بروك تصفه كما يلي: «حديثك نصف الزمن المستحيل (...) وليس من أحد أتمنى غالباً أن أكون مقتضبة معه أكثر أثناء الحديث». أما بخصوص ميتشي، فالدوقة على درجة من القسوة أكبر أيضاً: «ليس لحديثها من حدود على الإطلاق، فهي تقول كل ما يخطر ببالها...» وبالمقابل فإن فاندريك «طور فن الحديث إلى حد يقوى معه على إبقاء سيدة محلقة في الهواء». أما مسز بروك فكانت تود من ناحيتها ألا تسمي الأشياء أبداً.

أما قيامها بذلك فيقودها إلى ندامات لاتنتهي: «إني أقول أشياء بشعة حقاً. لكن قلنا ماهو أسوأ، أليس كذلك؟ (...) - هل تفكر بالمال؟ - أجل، أليس ذلك مرعباً؟ - أن تكون مرغماً على التفكير بذلك؟ - أن أتكلم على هذا النحو».

وحتى لو لم تكن المميزات الاستدلالية للأفراد مفسرة من قبل أناس آخرين، فإن إيضاحها يجري باستمرار ويشار إليها أحياناً من قبل الراوي. ولقد رأينا من قبل ملامح عدة للمسترنلغدن. فهو لايجيز لنفسه قول شيء عن أحد في غيابه، من غير أن يرغب في تكراره أمامه، فيدعو الراوي ذلك: «عادته القاتمة على ألا يتقص في مجلس خاص من الناس الذين يودونه علناً». أما طريقته في استخدام أسماء العلم فتشكل حالة خاصة. أما السمة الأخرى التي سبقت إليها الإشارة فهي رفضه لفهم الإضممارات أو الكنايات. ذلك أن كل تفسير لهذا الجنس يتطلب كما رأينا معرفة مشتركة من المتحاورين، وبالتالي يقتضي تواطؤاً. وهذا التواطؤ تحديداً، هو الذي يرفضه المسترنلغدن بعدم فهمه. فواحد من أحاديثه مع الدوقة مثلاً، مرصع بـ: «أخشى أنني لأفهمك»، «ربما كان فهمه ناقصاً، لكنه أحمرّ خجلاً»، «ولبت واقفاً، ووجهه مسكون بإحساسات قسرية ومتفرقة». ذلك الرفض للتواطؤ هو ما تلومه الدوقة عليه: «لأتحاول أن تخلق ظلمات لا طائل وراءها بتواضع لا طائل وراءه».

وهنالك شخوص آخرون مثل المسترنلغدن، يفتنون من معيار الفهم الكامل الذي تمثله في هذه الرواية حلقة المسز بروك. أما السمة المشتركة بين هؤلاء المستثنين فهي أنهم يسيؤون الفهم، لكن عدم فهمهم هذا ليس ناجماً بالضرورة عن رفض المشاركة ببعض المسلمات. وهنالك أشخاص أربعة يعانون من صمم رمزي أكثر من الآخرين: تيشي غرندون والصغيرة آغي ومستر كاشمور وإدوارد. والحالة الأكثر خطورة هي حالة الصغيرة آغي: أما وأنّ عمتها الدوقة تحميها حماية رائعة من كل صلة يمكن أن تفسد أخلاقها، فهي تعاني من متاعب، ليس على مستوى التلميحات أو البحث عن المرجع، بل لأنها بكل بساطة لاتفقه معنى الكلمات. ولدينا الشاهد في حديث مع المسترنلغدن، ذي اللغة المتحفظة مع ذلك. فهي تقول: «ناندا هي

صديقتي الفضلى بعد ثلاث أخريات أو أربع . فيعلق المستر لنغدن قائلاً :
« لا تحسبي أنها مقعد متحرك ، كما يقال ، وأنت تعدنيها الصديقة الفضلى ؟ - فسألت
ببراءة : مقعد متحرك ؟ - فقال محدثها : إن كنت لم تفهمي ، فليس لي إلا
ما أستحق ، لأن عميتك لم تدعني أرافك كي أعلمك العامية اليومية - فأبدت
مجدداً دهشة لارب فيها : « العامية ؟ » - أنت لم تسمعي بالعبارة قط . سأحسبه إطلاء
كبيراً في زماننا ، لو لم أخش فقط أن تستبعدي الاسم . - وشع نور الجهل في
بسة الطفلة إشعاعاً ذهبية . وكررت مجدداً : الاسم ؟ - إنها لم تفهم مافيه الكفاية ،
فأثر أن يتخلى . »

أما تيشي غرندون فلا تفهم في المرة الواحدة غير شيء واحد . إلا أن أقوال
محدثها تمضي غالباً في اتجاهات كثيرة في آن واحد . إذن هي متخلقة مسافة عدة
ردود على الدوام . فتبقى صديقتها ناندا ملاذها الوحيد : « هل قال شيئاً هذا البشع ؟
استدارت نحوها رولد قائلة : لا يسعني أن أفهمك ما لم تفسر لي ناندا . » أما المستر
كاشمور فهو مفرط في حرفيته وواضح في تعبيره . لكنه بالمقابل بطيء الفهم إلى
حد مفرط أيضاً ، لاسيما حين تكون المسز برونك محدثته . « كان المستر كاشمور
يتابعها بثقل كبير جداً » . « أبدى المستر كاشمور ذهوله - الأمر صوفي تقريباً - إنني
لا أفهمك » . « يا الهي ، ولكن عم تتحدثين ؟ وصرح المستر كاشمور قائلاً بحوية :
ذلك ما أرغب أنا في معرفته » .

أما اللون الأكثر حساسية من الصمم الرمزي فيتمثل في إدوارد بروكنهام .
فهو لا يفوق المستر كاشمور فهماً ، لنسيج التلميحات التي تحيط به زوجته . إنها
توجه إليه قولاً : « لكن وجه إدوارد عبر عن أن الأمر لغز . فأضافت تقول : لست
بحاجة لأن تفهم ، لكن بوسعك أن تصدقني . (...) كان تصريحاً لم يقلل من عدم
فهمه (...) . لم تكن جهالات إدوارد مطلقة ، لكنها كثيفة » . مع ذلك ، فإن دوره
سيداً للبيت ، ومركزاً لحلقته ، كان يقوده لالتزام موقف لا يفضح عدم فهمه . ومن
المؤكد أن يكون ذلك الموقف هو الصمت ، الذي ليس ، رغم ذلك ، خالياً من

التباساته. «من أحد تصرفاته، مثلاً، أن يكون الأكثر ضمناً حين يكون عليه أن يتكلم أكثر من غيره، وأن يكون الأكثر صمتاً أيضاً، حين لا يكون لديه من شيء يقوله. وإنها لخاصية محيرة...» وذلك ما يحول، في الحديث الآخر، دون أن يفضح شيء عدم فهمه - ولا إدراكه المحتمل أيضاً. «وقال ببساطة: أه! (...) واكتفى بتكرار كلمة: أه! (...) وردّ بروكنهام قائلاً: أه (...) فأجاب بروكنهام: أه! (...) فرد زوجها قائلاً: أه! (...) فكرر مرافقها قائلاً: أه! (...) فقال زوجها مجدداً: أه! إلخ.

وتقف حيال معوّقي الحديث هؤلاء، حلقة المسز بروك، حيث ليس كل شيء مفهوماً فقط وإنما يمكن لكل شيء أيضاً أن يقال. والواقع أن القاعدتين الأساسيتين اللتين تحكمان سير الكلام في ذلك الصالون هما: يمكن لكل شيء أن يقال. ولا ينبغي لشيء أن يقال مباشرة. وتطلق الدوقة على ذلك تسمية ذات صبغة انتقاص فتقول: «نوباتكم المنتظمة لنشر الغسيل الوسخ أمام الملاء». وتقول ناندا المتسامحة مثل فتاة تنصرت حديثاً: «نتناول كل شيء بالحديث ونتناول الجميع، ونحن منهمكون على الدوام في مناقشة أنفسنا. (...) لكن ألا نظنين أنه نوع الحديث الأكثر إمتاعاً؟» وفي الوقت نفسه (الواحد يسمح بالآخر) فإن تلك العروض للغسيل الوسخ لا يمكن لها أن تجري، إلا لأن الأشياء لا تسمّى بأسمائها أبداً، بل يشار إليها أو يلمح تلميحاً. من هنا أخذ هذه العبارة، على لسان المسز بروك، قيمة القانون: «إن الشروح في النهاية تفسد الأشياء». لذا تراها تأسف حين تكون مرغمة على إعطاء حكم بكل وضوح «إن الكلام في ذلك لسوقي بشكل مرعب، لكن...» وتؤكد ميتشي بدورها قائلة: كلما كانت تسمية الأشياء أكثر صعوبة، أضحت للحادثة أكثر رقيقاً. «تبدو أسوأ الأشياء هي الفضلى حقاً، من أجل تطوير معنى اللغة» أما اللغة بامتياز فهي الشبيهة بلغة وسيط الروحي في معبد دلف، الذي لا يتكلم ولا يسكت، لكن يوحى. إلا أن هذا المطلب الدائم هو في حالة تعارض مع الهدف الرئيس لهؤلاء الأشخاص جميعاً، والذي ليس، وفقاً لما رأينا، سوى: استفسارات. فكل شيء يجري وكأن الأشخاص يتحركون بفعل

قوتين متناقضتين، ويساهمون في أن معاً بعمليتين قيمهما متعارضة: إنهم يتحركون من ناحية بتأثير تروق لأخذ الأشياء بشكل مباشر، فيسعون للنفوذ إلى وضوح الكلمات، واختراقها في سبيل الإمساك بالحقيقة. أما من الناحية الأخرى فإن الفضل المحتمل لهذا المسعى كأثماً يضعفه، فتراهم يستمتعون بعدم تسمية الحقيقة، والحكم عليها دائماً بنوع من التردد.

إن واحداً من الأحداث الرئيسة المروية في السن الصعبة متمثل في الضيق الذي يولده في ذلك الصالون، تدخل ناندا، بنت المسز بروك، تدخلاً مريباً، لكن لا يمكن تفاديه. لقد تجاوزت سن الطفولة فصار من حقها النزول إلى الصالون، غير أنها لم تبلغ سن المرأة بعد، فليس لها أن تسمع كل شيء. وتدرك ناندا بنفسها، في البداية، مظاهر الحدث الإيجابية فقط. «سوف أنزل الآن. سأرى على الدوام كافة الناس الذين يأتون. ولسوف يكون ذلك أمراً عظيماً لدي. أريد أن أسمع الحديث كله. فالمستر ميتشي يقول إن ذلك ضروري، وإنه يساعد على تثقيف الأذهان الفتية». لكن أمها لا ترى سوى الوجه الخلفي لهذا التدخل: سوف يؤدي إلى خسارة في حرية التكلم، ويسبب المضايقة لحديثهم، وهل لديهم ما هو أثمن من ذلك في واقع الأمر؟ هذا الإحساس هو ما تعبّر عنه بطريقة متعثرة بعض الشيء أمام المستر كاشمور: «إنها (ناندا) تشعر أن حضورها يكبح حريتنا في الكلام» ثم تقول بلا مراعاة أكبر أمام فاندربنك: «قلت على تغيير حياتي، بالتأكيد. يبدو أنني هكذا وأن في حياتي شيئاً مشتركاً مع فكري، وشيئاً بين فكري وحديثي. فأنت أدري بالحديث الجيد... وأي دور له عندي. وعليه فحين ينبغي أن تجعل حديثنا شيئاً عن ترو... أقصد جعله غيباً، بليداً ومن أدنى درجة. حين ينبغي أن نسدل حجاً على هذه الناحية - ولسبب خارجي تماماً - فليس من الغريب أن نبوح أحياناً لصديق بمسببات سخطنا». بعد ذلك تناقش ناندا الموقف بنظرة مغايرة: «الأسنا نغدو مزرباً صغيراً يسيل فيه كل شيء؟ فيسألها ميتشي: لم لا تقولين بعدوية أكبر: قيثارة هوائية صغيرة معلقة على نافذة الصالون تهتز أوتارها لريح المحادثة؟» وتقول بلغة أشد مباشرة لفاندربنك: «إن أمها تخشى» مما يمكن أن نلتقطه منك جميعاً فلا يكون ملائماً لنا»، «خطر الإفراط في الالتقاط».

لقد روى هنري جيمس في مقدمة هذا الكتاب، بعد مرور عشرة أعوام على وضعه، أن هذا الخلاف وهذا التوتر قد شكلا بذرة الرواية نفسها. وكتب يقول: إن السن الصعبة هي تحديداً دراسة لواحدة من هذه المراحل، المحددة أو الممتدة، من التوتر والتصور الساذج، إنها حلقة بحث عن الطريقة التي جرت بها، خصوصية، معالجة التداخل الراهن مع حريات قديمة» والطريقة التي «يجب علينا، ضمن حلقة من محادثة حرة، أن نضع في الحسبان حضوراً جديداً بريئاً غير متكيف مع الجو مطلقاً» إنها قصة «الحرية المهددة بتدخل من ذهن فطن لا يمكن تفاديه». ثم يعترف في المقدمة نفسها بأن تلك البذرة قد غطّي عليها - إلى حد عدم ملاحظتها - بما كان مخصصاً بدءاً لأن يكون فقط الشكل الحامل لهذا الموضوع وطريقة لمعالجته وإعدادده. لكنه يلاحظ في الوقت نفسه «من المرجح أنه كان محكوماً سلفاً على موضوعي بإعداد مفرط ومقبول». هذا ما لم يكن «الإعداد المفرط» - وهو ما يدعوه جيمس «حقيقة فنية هامة» تصدر في النهاية عن تجربته - من حيث المبدأ ممكناً أبداً؟ «إن الدرس الرئيس من امتحاني الاستعادي يقوم حقاً على مراجعة قصوى لهذه المسألة برمتها: ماذا يعني العذاب، بالنسبة لموضوع ما، إذا دعونا ذلك: العذاب من الإفراط في الإعداد؟ إن ضميري الفني ليجد الراحة في عدم التعرف هنا على أي أثر حقيقي للعذاب...» ذلك أنه قد يمكن للإعداد أن يصير الذات وأن يصير الذات طريقة من الإعداد.

إن ذلك الشكل، أو تلك الطريقة في معالجة الموضوع - موضوع التوتر الناشئ أثناء المحادثة - ليست في نهاية الأمر سوى سلسلة من المحادثات. و السن الصعبة لها تلك الخصوصية، وسط أسرة كبيرة من الروايات، المتمثلة في أنها لم تكتب إلا بصيغة محاورات. فنقول بطريقة أخرى إن هذه الرواية تنزع إلى الاختلاط بالدراما، وهو جنس ذو تأثير سحري على هنري جيمس منذ زمن بعيد. ولقد شرح من ناحيته بإسهاب، في المقدمة نفسها، ما رمى إليه من استخدام الحوار. فالمثل الأعلى الواجب بلوغه «العمل على نحو يجعل اللقاء المعروض يروي بنفسه قصته كلها، ويظل مغلقاً داخل حضوره الخاص، وأن يغدو على

الأقل، فوق تلك البقعة المحددة المعالم، مثيراً تماماً للاهتمام وواضحاً كل الوضوح ...» ولكن أليس هذا مايقدمه الشكل الدرامي؟ إني أقول في نفسي «إن التمييز الإلهي، ماين فصول مسرحية ما، هو في موضوعيتها الخاصة والمصانة. وتأتي تلك الموضوعية بدورها، حين تبلغ مثلها الأعلى، من الغياب المقروض لكل نظر «خلفي»، مخصص للقيام بجولة على الشروح والتوسعات، وعلى انتزاع تنف وقطع من الدكان الكبرى لأدوية الوهم للراوي «السيط ...»

إن ما يجتذب جيمس نحو الصيغة الحوارية إنما هي موضوعيتها وإمكانية استغنائها عن راوي يعرف ويفسر، ويسعدنا أن نعترض بأن السن الصعبة لها راو. فهناك ما يذكّرنا بوجوده بعد كل عشر صفحات تقريباً: إنه «مشاهد» أو «مراقب» أو «متع»، يوصف حسب المناسبة بأنه «على علم» أو «مطلع» أو «يقظ». وقد يذكر هذا المشاهد أحياناً بطريقة أكثر تفصيلاً: «مراقب على استعداد لشرح المشهد» فيغدو «المراقب الفطن» الذي ذكرناه قبل قليل، أو أيضاً «مشاهدنا الحاذق». أو هنالك افتراض فيما «لو أن شخصاً يعرفه حق المعرفة، حضر هذا المشهد لوجد فيه ...». أو هنالك تخيل «لانتقال سريع للمرأة التي تعكس المشهد كله». ويقبل الراوي في مرات أخرى، أن يؤدي مؤقتاً دور هذا الشاهد: «كنا ستيين ذلك دون شك لو أننا شاهدناه ...» أو بطريقة إيضاحية أكثر أيضاً رغم أنها سلبية: «أما وأن المستر فان لايسعه أن يشرح من بعد لصديق فضولي، ما خلقت عليه نبرة تلك الكلمات من أثر، فان مذبذب أخباره سيستغل هذه الواقعة كي لا يدعي مزيداً من الفهم، ويجعل التأكيد يقتصر، خلافاً لذلك، على احمرار خفيف كاد لا يرى على محيا المستر فان». وأخيراً يتظلم الراوي في مرات أخرى لغياب مثل ذلك الشاهد: «من كان هنالك ليراقب إن كانت الفتاة تشاهده؟» ذلك ما لن تعرفه القصة أبداً. إن ذلك الشاهد الدائم، في كافة الأحوال، حتى وإن لم يذكر باستمرار، يظل ضرورياً ومعنياً بعرض الأحداث المروية. ويعرف الراوي ذلك حق المعرفة. «إن المراقب الفطن الذي نفترض وجوده دوماً»، «إن الشاهد المستمر لهذه الوقائع».

(كان هذا الحضور المفترض يجعل دوستوفسكي يقول: إن قصة من هذا النوع هي «خارقة» لأنها تقبل بوجود كائنات غير منظورة). هذا الشاهد الذي ينبغي تخيُّله، لا يخلو مع ذلك حاجة سردية موحدة. فالراوي يرى لكن لا يعرف. ويسعدنا أن نلاحظ أن الأشخاص أنفسهم ذوو عادة غريبة (وهي تساهم من ناحيتها في صعوبة فهم أقوالهم فتثير طلبات للتفسير): فهم لا يرجعون للآخرين عبر اسم ثابت ومعروف لدى الجميع، بل ينادونهم بصيغ تختلف من ظرف لآخر، وكأنهم لا يرغبون في التعويل على شيء بشأن وجود هوية ثابتة داخل كل كائن، لكنهم يكتفون بتسجيل إحساساتهم، وهي دقيقة في كل مرة وعرضة للتغيير. وهكذا نرى الدوقة، في معرض حديثها عن ميتشي دي كاري دونر، التي يفترض أنها عشيقة المستر كاشمور، تقول عليها مرة «تلك الشخصية الضئيلة الغبية»، ومرة أخرى «النموذج الفاتن لحسن ذوق المستر كاشمور، المائل أمام أعيننا»، ومرة ثالثة «تلك الضحية للتسميات الظالمة»، لكنها لاتدعوها باسمها البتة: وكأنما يشق على المسكينة المسز دونر أن تكون موجودة كياناً مستقلاً. كم يبدو آنذاك عدم الاستقرار علينا ونحن نتنقل، لابين لحظة وأخرى فقط، بل بين نظرات شخص وآخر أيضاً وذلك ما يجعل ناندا تقول: «نحن إلى حد ما نتيجة أناس آخرين» وفاندرينك يقول: «نرى أنفسنا بأنفسنا معكوسين». لكن الراوي نفسه يتخذ موقفاً مماثلاً، ولا يسمي شخصه بطريقة موحدة: إنه فاندرينك مرة، وهو العجوز فان مرة أخرى، والمستر فان مرة ثالثة، وفقاً للنظرة الموجهة إليه من قبل هذا الشخص أو ذاك، وفي هذه الظروف أو تلك، إذ ليس للراوي نفسه من إدراك خاص به. فالأشخاص في واقع الأمر هم الذين يدركون، حتى حين يتولَّى الراوي الكلام. فتغدو المسز بروك «موضوع هذا الإطراء» على أثر ردِّ من فاندرينك «رفيقة ناندا»، في معرض حديث مع ابنتها. وتوجَّه النظرة إلى المستر كاشمور عبر علاقته مع زوجته مرة فيدعي «زوج سيادتها» ومرة أخرى حيال مضيفته فهو «زائر المسز بروك». أما المستر لنغدن (ولتذكر انتباهه حيال التسميات) فيغدو وفقاً لمشيئة أقوال ميتشي «موضوع إعلام فاندرينك» ثم «المؤمن الممكن على أسرار العجوز فان». وإذا ما تحدّث مع

فاندريك، أصبح «عشيق الليدي جوليا». أما حيال المسز بروكنهام فهو «أكبر زائريها سنًا».

ويمكن لنا أن نسلم على هذا الأساس بأن كل «لقاء معروض يروي بنفسه قصته كلها». لكنه حتى وإن ظل «متممًا» بشكل كامل فليس مؤكدًا أن يكون في الوقت نفسه «كامل الوضوح»: لأننا إذا ما عدنا إلى نقطة الانطلاق، وحتى لو أعدنا القراءة ثانية، لاقينا عناء في إعادة بناء هذه القصة بأمانة، وفي تعداد الأحداث الرئيسة على الأقل، كما لن يكون بوسع أحد أن يقول ما الطبيعة الدقيقة للعلاقات التي تربط (ونكتفي بالشخص الأكثر أهمية) ما بين فاندريك ومسز بروك، وبين فاندريك وناندا، وبين ناندا ومسترنغدن.

وهناك مسألة تعدّ النقطة الحساسة في هذه الرواية فالقارئ لكل نص تخيلي يسعى إلى بناء القصة التي يرويها النص. ويجد في سبيل ذلك غمطين من المعلومات تحت تصرفه. ينبغي للنمط الأول أن يُستدل عليه من السلوكيات الموصوفة. فترمز هذه السلوكيات - من غير أن تعني - إلى الواقع في التخيل. أما النمط الثاني فيأتيه على نحو مباشر من راوٍ واحد (أو عدة رواة). لكننا نعرف مع ذلك أن هذا الراوي يمكن أن يظهر بدوره «غير جدير بالثقة»، فيرغم القارئ إذن على استخلاص الحقيقة بدلاً من تلقّيها كما هي. أما وأن السن الصعبة لا تحتوي إذا صح القول على خطاب للراوي، ففي وسعنا عدّ الشخص رواة، وأن نكون على استعداد لتعزيز الحقيقة، حتى لو قاموا بتحريفها. إلا أن القارئ يجد مسعاه قد خاب في هذه المهمة حصراً. فلماذا؟

فلنستبعد بادئ الأمر إجابة سهلة، لكنها لا تقبل التطبيق هنا، تقول إن الكلمات وحدها تعطينا في حين أن الفعل يجري خارجاً عنها. أما بشأن مايسعنا الحكم عليه فليس من حدث هام يجري في الأوقات الزمنية التي يلفها الكتاب بالصمت، ولا أثناء أحداث مذكورة، لكنها خارج اللغة، ويتصرفات ليست أفعالاً؛ إنما هي الخطابات التي تشكل هؤلاء الشخصوس، وعالمهم فعلي حقاً. ألم

يكتب جيمس في مشكلة خطابنا The question of our Speech «إنما ونحن نتكلم، وباستمرار، نعيش أدوارنا ونؤديها، إلى حد كبير جداً؟ ينبغي إذن أن نضيف بادئ الأمر، أن أي شخص لا يقبل أيضاً، بل حتى بصورة مؤقتة، أن يؤدي دور الراوي وأن يقوم بتركيب ما قد جرى. وليس الأمر في أن الرواية مؤلفة من محادثات، بل من محادثات شديدة الخصوصية فوق ذلك، ولاتناول المحادثات أحداثاً خارجة عنها، بل تكفي بأن تكون أحداثاً. وكان الكلام - القصة، والكلام - الفعل، لم يعودا من المظاهر المكتملة لنشاط وحيد، هذا الكلام لا يروي شيئاً. والمحادثات تشكل القصة، لكنها لا تسردها.

إلا أن ذلك أيضاً ليس بكافٍ. فما تبنيه على أنه التصميم النهائي لهذه القصة - ناندا ومسز بروك تعشقان فاندربنك، لكنه فقير يرغب في الزواج من امرأة غنية، على أن يحبها، وتطور مشاعر المستر لنغدن حيال ناندا - يتحقق تماماً أمام أعيننا، ولدينا رغم ذلك إحساس بأننا حيال رؤيا غير مباشرة لها. وليست المسألة فقط، وذلك مآربنا بكثرة، إن القاعدة في هذا المجتمع تقوم على عدم تسمية الأشياء بأسمائها البتة، بل على الإيحاء بها فقط. فالصعوبة أساسية أكثر وذلك ما يبرر أن تكون موضوع الأحاديث والمبدأ البنائي للرواية في أن معاً. ولقد مشينا خطوة فخطوة من الحالات الأكثر بساطة، حيث كان بوسعنا أن نتجاوز التعبير غير المباشر لنعثر دون كبير مشقة على المعنى الثابت والمباشر، وحتى تلك الأقوال المبهمة التي نعرف أنها ذات معنى، لكننا أيضاً لن نتوصل أبداً إلى تفسيرها بيقين. وفي الرواية، بالمقابل، أفعال وتصرفات نستطيع إعادة بنائها دونما أدنى تردد، لكن أخرى - وربما تبدو لنا لهذا السبب الوحيد، الأكثر أهمية - لن تقام أبداً. فالميلان بلغ درجة لم يعد معها ميلان، والحيال ما بين الكلمات والأشياء لم تعد فقط رخوة أو محكمة القتل؛ إنها مقطوعة. واللغة تعمل عملها داخل فسحة مستظل إلى الأبد فسحة لسانية.

وليست المسألة أن شيوخ الرواية يفتقرون إلى الصدق أو أنهم لا يسعون إلى تكوين رأي ما حول شيء ما أو حول أحد الأشخاص. إنهم يفعلون ذلك.

لكن لا يسعنا، رغم هذا أن نتق بأقوالهم، ذلك أننا حرّمنا خلصة من معيار الحقيقة. «كان صعباً على المستر لتغدن أن يقول الحقيقة» وهو ليس الوحيد. إن الأقوال غير المباشرة التي يتبادلها الأشخاص اقتادتنا إلى حركة يخلف عنفها التلميحات التي كانت تمثل نقطة انطلاقته، بعيداً وراءه. ولقد وجد كل كلام نفسه وكأنما أصيب بشبهة أنطولوجية، فلم نعد ندري بكل بساطة إن كان يؤدي إلى واقع، وإن كان الجواب بنعم، فما هو؟ ويمكن للترميز والتدليل أن يكونا حاملَي إخبار موثوقٍ وسط عالم يجدان نفسيهما فيه مؤطرين بالكلام المباشر أو على الأقل بأدوات تسمح بتوجيه التفسير والتحقق منه. وهنا تتجلى في واقع الأمر، مأثرة جيمس في السن الصعبة، إن الإخبار المباشر ليس المسيطر فقط في هذا الكتاب، بل هو المائل الوحيد فيه. أما وقد بلغ درجته القصوى، فإنه يغير من طبيعته: لم يعد إخباراً. إذن يجد القارئ نفسه متورطاً أكثر من أي وقت مضى في عملية بناء التخيل، إلا أنه يكشف وهو يسلك تلك الدرب أن ذلك البناء ليس له أن ينجز.

إن علاقة اللغة بالعالم علاقة فيها غموض، وكذلك هو وضع هنري جيمس حيال تلك العلاقة. فهو يكتب في مكان ما من ذاته - لم يفعل شيئاً آخر قط - رواية اجتماعية عن الحب والمال، وبالتالي عن الزواج. إلا أن الكلمات لا تمسك بالأشياء. لكن هنري جيمس، وهو أبعد ما يكون عن معاناة بسبب ذلك - (إنه في هذا شديد الشبه بشخصياته، فتغذو السن الصعبة بأكملها مجازاً لإبداع التخيلات) ينساق شيئاً فشيئاً وراء المتعة التي يكشفها في تلك العبارات التي تستعج إلى مالا نهاية عبارات أخرى، وفي أولئك الأشخاص الذين يتسبيون، كأنما من تلقاء أنفسهم، بظهور مماثلهم أو مخالفهم، وفي تلك الأفعال التي هي وليدة التناظر والتناسب. إن الذي يعالج الكلمات، لن ينال سوى الكلمات. هذا الطرح يتلوت لدى جيمس بشعورين متعارضين: الأسف على خسارته للعالم والبهجة حيال تكاثر اللغة المستقل. ورواياته هي التجسيد لتلك الازدواجية.

وهذا بروست يروي أيضاً في البحث عن الزمن المفقود كيف أن الأشخاص يكشفون أن الكلمات لاتنطق بالحق إلزاماً. لكن ذلك الاكتشاف (أن اللغة المباشرة للكلمات غير كافية) ليس هنالك إلا ليقودنا نحو وعي سعيده بالمقدرة التعبيرية للغة الجسد أو لما يقوم مقامها في المنطوق: اللغة للمجردة وغير المباشرة. وأما الخبيبة السطحية فتعوض عنها، لدى بروست، السعادة التي يمنحها النفوذ إلى العمق. إن اللغة غير المباشرة هي اللغة الوحيدة الصادقة. لكن ذلك كثير، لأن الحقيقة قائمة على الأقل. إن التشابه إذن مع جيمس تشابه خداع: فنحن نعلم حق العلم أن كلام الأشخاص في السن الصعبة غير مباشر، غير أننا لن نبلغ الحقيقة العميقة أبداً. فالسطح المخيب هنا يؤدي إلى شيء آخر تماماً (وفي ذلك تكون اللغة غير مباشرة)، لكن ذلك الشيء الآخر هو سطح أيضاً، وهو نفسه عرضة للتفسير. فما يقودنا جيمس إليه ليس استبطانية جديدة، على نحو ماسيفعله بروست وجويس من بعده، وإنما نحو غياب كل استبطانية، إذن نحو إلغاء التعارضات نفسها بين الداخل والخارج، بين الحقيقة والظاهر.

إن بناء السن الصعبة كله - وليس بناء الشخصيات فقط - يركز على المواربة، على اللامباشرة indirectness، وكان هذه الأخيرة تجسد ما لم يعد بالقاعدة لمجتمع استثنائي، وإنما للقاعدة فقط: نحن دوماً في اللامباشر. ويروي جيمس المشروع في مقدمته على النحو التالي: «رسمت على قطعة من الورق رسماً أنيقاً حلقة تتكوّن من مجموعة من الدوائر الصغيرة الموزعة على بعد متساوٍ حول غرض مركزي. فالغرض المركزي هو الوضع، إنه موضوعي نفسه. فالشيء مدين له بعنوانه، والدوائر الصغيرة تمثل مصاييح متفرقة، مثلما كان يروفتني أن أدعوها، ولكل واحد وظيفته المتمثلة بأن يضيء بكل الشدة المطلوبة واحداً من مظاهر ذلك الغرض. ذلك أنني قسمته إلى مشاهد (...) وسوف يكون كل واحد من «مصاييحي» النور لقاء اجتماعي» حول القصة والعلاقات بين الأشخاص المعنيين، وسوف يُبرز حتى مداه الأقصى الألوان الكامنة للمشاهد المقصود، ويمضي به لأن يجد، حتى القطرة الأخيرة، مساهمته في موضوعي».

لكن الأشياء في واقع الأمر على جانب من التعقيد أكبر بقليل. فالرواية مقسمة إلى ثمانية وثلاثين فصلاً، وكل واحد يطابق مشهداً مسرحياً: فالأشخاص أنفسهم يتحدثون من البداية حتى النهاية. لكن تقسيماً آخر يأتي ليفرض نفسه فوق ذلك التقسيم، وهو من عشرة كتب. إنها أشبه بفصول مسرحية، وتتميز بوحدة المكان، وتتراخى بعض الشيء بشأن وحدة الزمان، لكنها بشكل خاص تحمل عناوين (وحدة الفعل). تلك العناوين هي أسماء أشخاص: ليس الأشخاص بالضرورة بين المساهمين في المحادثة (وهكذا يحمل الكتاب الأول عنوان «الليدي جوليا» في حين أن هذه الشخصية لا وجود لها، في الكتاب)، بل بالأحرى أولئك الذين تلقي المحادثة الضوء عليهم، بصورة غير مباشرة، والذين بدورهم يحددونها. وتضيء تلك الكتب - الشخصيات العشرة، في نهاية الأمر، الموضوع المركزي الذي يسميه العنوان، سن الكآبة. نحن إذن في حضرة نظام شمسي متكامل (جيمس يتكلم عن النور): مركز، وعشرة أجسام كبرى من حوله، وكل واحد مرفق بثلاثة من التوابيع - الفصول، أو أربعة. غير أن هذا النظام الشمسي ذو خصوصية مدهشة تؤدي إلى عملية انقلاب في وجهة التشبيه: فبدلاً من أن ينطلق النور من المركز باتجاه المحيط، نراه يتبع الطريق المعاكس. فالتوابيع هي التي تضيء الكواكب، وهذه الأخيرة ترسل النور، الذي أضحق غير مباشر، باتجاه الشمس. فتظل تلك الشمس إذن سوداء تماماً، ويظل «الموضوع بحد ذاته» غير ملموس.

ويسعنا أن نتأمل بإعجاب التداخل اللامحدود لكافة العناصر التي تشكل منظومة الرواية، وقد وصف جيمس بنفسه، وهو الممثل الأمين للجمالية الروائية، رغم أنه جاء متأخراً، وصف نتائج عمله، في المقدمة، كما يلي: «في تلك الأثناء، يساعدنا لحسن الحظ على أن نرى أن التمييز الثقيل بين الجوهر والشكل، في عمل فني أحسن إنتاجه حقاً، يتهاوى على نحو مدهش. (...) لقد افترقا قبل الفصل، لكن قدسية التنفيذ تجمعهما جمعاً لا تنفصم عراه (...). الشيء المنجز هو انصهار من الناحية الفنية، وإلا فهو لم ينجز (...) برهنوا على أن مثل تلك القيمة، أو مثل ذلك التأثير، هو في عداد موضوعي، على ضوء النتيجة الإجمالية، وأن ذلك

التأثير الآخر يمتد إلى إعدادي، وبرهنوا على أنني لم أقم بهزهما معاً، مثلما ينبغي على المشعوذ الذي أدّعي أنني إياه، أن يفعل، وبفن مستهلك، وأوافق على أنني مثل المتبجح الذي يصبح أمام خيمة معرض». فماذا نتخيل في الواقع أكثر تناغماً من تلك الدراسة للكلام عبر الاستخدام نفسه للكلام، وتلك الطريقة الإيحائية في الإشارة إلى الإيحاء، أن هذا الكتاب يبيل على الميلاق؟

أعتقد أن السن الصعبة من أهم روايات «مستأ» وكتاب مثالي، لكن ليس فقط، وليس كثيراً، عبر الانصهار الكامل بين «الشكل» و«المضمون»، والذي تحققه أعمال أخرى كثيرة. والذي لانعرف تماماً لم ينبغي الإعجاب به. بل سوف أقرانه بالروايات الكبرى التي تلتها، والتي تكرّمها حداثتنا أكثر بكثير، من واقع أنه يستكشف حتى العمق درياً أفتتحت اللغة، لكنه مجهول من الأدب، ولأنه يمضي في ذلك الاستكشاف إلى أبعد بكثير مما فعله أحد من قبل، ثم لم يفعله أحد من بعد. إن السن الصعبة كتاب مثالي بما يمثل - أكثر مما يقول - من مواربة اللغة والتباس العالم. وهكذا يسعنا أن نجيب على السؤال المطروح بدءاً: عما تتكلم السن الصعبة؟ عما هو الكلام وعن الكلام عن شيء ما.

الفهرس

الصفحة	
٥	١- مفهوم الأدب
٢١	٢- أصل الأجناس
٤١	٣- مبدأ القصة الاثنان
٥٩	٤- الشعر بلا نظم
٧٧	٥- مدخل إلى المقنع
٨٧	٦- أشباح هنري جيمس
٩٩	٧- حدود أدغار بو
١١٣	٨- رواية شعرية
١٢٩	٩- الومضات
١٥١	١٠- السن الصعبة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٢
عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

مكتوبوم الأدب

ودراسات أخرى



0595877

في الأقطار العربية ما بعد



سعر النسخة داخل القطر ٨٠ ل.س

Abdel Aziz Mohammad Zuhir